

تطور الصورة الشعرية عند شكسبير



Shadowe is renowned Shakespear's Soule of th' age
applause: delight: the wonder of the Stage.
ure her selfe, was proud of his designes
d joy'd to weare the dressing of his lines;
learned will Confess, his works are such,
neither man, nor Muse, can prayse to much.
or ever live, thy fame, the world to tell,
or look on, shall be parallell.

W. M. Sculley

POEMS:

VVRITTEN

BY

WIL. SHAKESPEARE.

Gent.



Printed at London by The. Cotes, and are
to be sold by Iohn Benson, dwelling in
S. Dunstons Church-yard. 1640.

تأليف: وولفجانج إتش كليمين

ترجمة: جمال عبد الناصر

مدحت الجيار

جمال جاد الرب

مراجعة وتقديم: جمال عبد الناصر

666

تطور الصورة الشعرية عند شكسبير

تأليف: وولفجانج إتش كليمن

ترجمة: جمال عبد الناصر

ومدحت الجيار

وجمال جاد الرب

مراجعة وتقديم: جمال عبد الناصر



المشروع القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

— العدد: ٦٦٦

— تطور الصورة الشعرية عند شكسبير

— وولفجانج إتش كليمن

— جمال عبد الناصر

— مدحت الجيار

— جمال جاد الرب

— الطبعة الأولى ٢٠٠٤

هذه ترجمة كتاب:

The Development of Shakespeare's Imagery

By: W.H. Clemen

© 1951 and 1977 Wolfgang Clemen

«All Rights Reserved»

« Authorised Translation from English Language

Edition, published by Methuen, a member

of the Taylor & Francis Group»

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا — الجزيرة — القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤

EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo

TEL: 7352396 Fax: 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة.

المحتويات

7	- مقدمة المراجع.....
13	- تصدير بقلم ج. دزفر ويلسون.....
17	- تمهيد المؤلف.....
19	- مقدمة المؤلف.....
31	- مدخل عام: الصور الشعرية فى التاريخ النقدى لشكسبير.....
	- الباب الأول: تطور الصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير فى الفترتين الباكرة والمتوسطة
43	الفصل الأول: تايتوس أندرونيكوس.....
55	الفصل الثانى: الملهويات الباكرة.....
69	الفصل الثالث: هنرى السادس.....
81	الفصل الرابع: ريتشارد الثالث.....
89	الفصل الخامس: ريتشارد الثانى.....
103	الفصل السادس: روميو وجولييت.....
	الفصل السابع: اللغة والصور الشعرية عند شكسبير فى الفترة المتوسطة.....
119	
	الفصل الثامن: الوظيفة الدرامية للصور الشعرية فى مسرحيات الفترة المتوسطة.....
129	

– الباب الثاني: تطور الصور الشعرية في مأسويات شكسبير الكبرى

141	الفصل الأول: مدخل خاص.....
167	الفصل الثاني: هاملت.....
187	الفصل الثالث: عطيل.....
207	الفصل الرابع: الملك لير.....
237	الفصل الخامس: كوريو لانوس.....
247	الفصل السادس: أنطونيو وكليوباترا.....
263	الفصل السابع: تايمون الأثيني.....
: الصور الشعرية في "رومانسيات" شكسبير	
279	الفصل الأول: مدخل خاص.....
283	الفصل الثاني: العاصفة.....
303	الفصل الثالث: حكاية الشتاء.....
319	الفصل الرابع: سيمبيلين.....
333	الخاتمة.....
	مراجع الكتاب.....

مقدمة المراجع

ربما كان هذا الكتاب، "تطور الصورة الشعرية عند شكسبير"، الوحيد فى اللغة العربية فى هذه اللحظة الزمانية، الذى يمكن الاتكاء عليه لفهم طبيعة التصوير الشعرى كما احترفه وأبدعه شاعر الإنسانية الأول وليام شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦). وإن دل هذا على شىء، فإنما يدل على جدوى وجدية المشروع القومى للترجمة، الذى يضطلع به - بلا هوادة أو كلل - المجلس الأعلى للثقافة، فى ظل ظروف عولمية وكونية، يمر فيها المجتمع الإنسانى بمنحنى خطر، يشهد فيضا معلوماتيا يفوق استيعاب البشر، وتتوء بحمله الذاكرة البشرية.

ولعل هذا ما جعل ترجمة مثل هذا الأثر الألبى أمرا فى غاية الأهمية، لأنه - ببساطة شديدة - يضعنا فى الحال فى بؤرة النشاط ذهنى، الذى حرك مخيلة شكسبير، وجعل قريحته تتفتق عن جانب مهم من جوانب إبداعه المتميزة والعديدة، وأعنى به كيمياء التصوير الشعري، التى لم تتجل فى قصائده فحسب، قصيرة كانت أم طويلة، سونيتية تأملية أم غنائية إيقاعية، وإنما تخطت هذه إلى مسرحياته أيضا، ملهوية كانت أم مأسوية، أخلاقية أو تاريخية، على مختلف فترات إبداعها، وبصرف النظر عن ظروف كتابتها، التى عكست، كما هو معلوم، خطا بيانيا تصاعديا، يصل الأعمال الباكورة بتلك الوسطى، وربط الاثنين معا بالأعمال المتأخرة، التى اعتلى شكسبير فيها قمة جبل برناس، معلنا عن تفرده واستطالة قامته الأدبية، حيث لم تضارعا حتى الآن قامة أخرى.

وعلى قدر أهمية العمل كان اختياره ضمن الآثار الثقافية للمشروع، وعلى قدر مغزاه جاءت ترجمته على أيدي فريق من المتخصصين، ليس فقط في مجال الترجمة، ولكن في مجال الأدب والنقد أيضا بشكل عام. فكتاب "تطور الصورة الشعرية عند شكسبير" لصاحبه الدكتور وولفجانج إتش. كليمن غاية في الأهمية، لأنه يكشف عن عبقرية الفكر التصوري لدى الكاتب الإنجليزي الأشهر. ولكن مغزاه يتجاوز هذا البعد الأحادي الفردي، ليضيء جانبا بالغ الخطورة من آليات الإبداع الفني في الأدب الإنجليزي في نروة عصر النهضة الأوروبية، خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر، الذي شهد نشاطا أدبيا غير مسبوق (وربما غير ملحوظ أيضا) من جانب معاصري شكسبير، من فطاحل العصر، ممن تأثر بهم وأثر فيهم. وتوافقا مع هذا المغزى الكبير للكتاب، أسند المجلس الأعلى للثقافة نقله إلى العربية لثلاثة من المترجمين الأكفاء: الأستاذ الدكتور مدحت الجيار، أستاذ الأدب العربي، والناقد الأدبي المعروف بمؤلفاته في مجالات الأدب كافة، والأستاذ جمال جاد الرب وهو مترجم ذو قدرات خاصة، وعلاقته باللغة الإنجليزية تمتد إلى زمن طويل، والأستاذ الدكتور جمال عبد الناصر، أستاذ الأدب الإنجليزي، والناقد الأدبي ومؤسس جماعة "قراءة" للنقد والترجمة. إذن فريق العمل جمع بين الخبرة في مجالي الأدبين العربي والإنجليزي، علاوة على الخبرة العملية في ساحة الترجمة في مجال اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص، وكلها عوامل نرجو أن تسهم في الإغلاء من شأن هذا السفر الذي يصدر للمرة الأولى باللغة العربية.

وجدير بالذكر هنا أن مؤلف الكتاب الأصلي، وهو كليمن، كان يعمل أستاذا للأدب الإنجليزي - بجامعة ميونيخ. ولأنه كان ألماني الجنسية فقد وضع الكتاب أولا باللغة الألمانية - كما يذكر في تصديره - وذلك في عام ١٩٣٦. ولكنه لما لم يحدث الصدى المطلوب، لعدم اتساع رقة اللغة الألمانية آنذاك (وإن لم يزل الحال كذلك حتى اليوم)، فقد قرر أن يترجمه إلى اللغة الإنجليزية، التي كانت قد بدأت في

الانتشار الدولي السريع، حتى قبل عصر المرئيات والفضائيات والحاسبات الآلية وشبكات الاتصال الكونية، فأخذ ذلك منه ما أخذ من الجهد والوقت، إلى أن أتم ترجمته عام ١٩٥٠ تقريباً، لتصدر الطبعة الأولى منه عام ١٩٥١ (دار ميثوين) ثم راح يراجعها طوال ثمانى سنوات، مضيفاً إليه بعض الفصول الجديدة، حتى أكمله فى صورته النهائية عام ١٩٥٩ (وإن لم يتناول جميع أعمال شكسبير المسرحية) لتعود دار ميثوين لتصدره مجدداً، بعد عدة طبعات منقحة، وذلك فى عام ١٩٦٦. وهذه هى طبعة الكتاب التى قام فريق العمل هنا بنقلها، بتكليف من الأستاذ الدكتور جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة، الذى أحسن الاختيار هنا مرتين، مرة لترشيحه للكتاب الذى يتناول منطقة طالما عشقها، وهى الصورة الشعرية التى أعد فيها أطروحته للماجستير والدكتوراه، ومرة أخرى لترشيحه لكل من الأستاذ الدكتور مدحت الجيار والأستاذ الدكتور جمال عبد الناصر، فالأول كتب رسالتين جامعتين حول الصورة الشعرية، والثانى متخصص فى المسرح الشكسبيرى.

غير أن هذا الكتاب فى صورته الأصلية لم يكن الدراسة النوعية الأولى فى مجاله. ولكنه كان - بكل تأكيد - أول دراسة مستفيضة من نوعها، وفقاً لملاحظة الأستاذ الدكتور محمد عنانى فى عرضه له (من قضايا الأدب الحديث، هيئة الكتاب، ١٩٩٥، ص ٥٠٠ - ٥١٢)، فقد سبقته إلى ذلك الدكتورة كارولان ف. سبيرجون، عندما أصدرت كتابها الشهير "الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها" وذلك فى عام ١٩٣٥، بعد سلسلة من المحاضرات راحت تلقىها فى مدينة لندن، طيلة عدة أعوام حول الصورة الشعرية عند شكسبير (صدرت طبعة رخيصة من الكتاب ضمن مطبوعات جامعة أكسفورد عام ١٩٦٠). وعلاوة على استفاضة كتاب كليمين كان تميزه أيضاً - إن لم نقل اختلافه - عن كتاب سبيرجون، شكلاً ومضموناً، لا سيما على مستوى نقطة الانطلاق ومحنة الوصول. فالدكتورة سبيرجون تتطرق من طرح استفهامى جدلى، وأعنى به "هل

يتسنى للصورة الشعرية أن تميط اللثام عن شخصية المبدع ومزاجه الفنى ومضامين أعماله؟" أما الدكتور كليمن فينطلق من فرضية مقبولة فى طرحها، وموضوعية فى تناولها، بل ومنطقية فى منهجها، وأعنى بها: "أن الصورة الشعرية جزء لا يتجزأ من نسيج الإبداع لدى مبدع بعينه، عبر مراحل تطور فنه؟ إذ لا تتفصل عن همومه وسياقاته وبنيات أعماله الكاشفة، فى ظل المعطيات الزمكانية".

وعلى خطورة طرح سبيرجون الجدلى، فقد أثمر جهدها عن بعض الاستنتاجات (الجدلية أيضا) التى ربما ضاعفت من حيرة قراء الألب ومتذوقيه، وبخاصة أولئك الذين يهتمون بالشأن الشكسبيرى، الذى هو محير أصلا، لافتقار مستودع مؤرخى الأدب إلى كثير من الحقائق والدلائل التى قد تزيل كثيرا من الغموض والأمور الخافية المتصلة بحياة وفن شكسبير.

أما عن فرضية كليمن، فبرغم اتساقها والمعايير العقلانية البسيطة والأولية، فقد أغفلت سنوات من تطور مهارة شكسبير الدرامية، شهدت مثلا رائعته "الليلة الثانية عشرة" على مستوى الملهاة، ومسرحيته الشهيرة "هنرى الرابع"، على مستوى الدراما التاريخية، و"عطيل"، وهى واحدة من أفضل المأسويات الشكسبيرية. فمثل هذه المسرحيات - إن لم نقل أيضا "ترويلاس وكريسيدا" و"حسن كل شىء مادام ينتهى حسنا" و "ضجة صاخبة حول لا شىء" - إما أنها ظهرت فى فصول غير منفصلة، أو تمت الإشارة إليها بشكل عارض، مما أهمل الظروف الكامنة خلف تلك الأعمال على اختلاف مناحيها. وفيما عدا هذا الإغفال الذى لم يكن متعمدا - فى تقديرى -. فإن الكتاب يسد فجوة فى رحلة إبداع شكسبير، طالما مثلت عقبة فى طريق الفهم والتأويل، ربما على العكس من كتاب سبيرجون، الذى رغم استنارته لرغبة القراءة، بمحاولته سبر أغوار منطقة ملغزة تتطوى على صلة الفنان بما يصنع، لم تقدم إلا القليل على صعيد الصورة الشعرية، على نحو ما لاحظ الناقد الإنجليزى الكبير ج دوفر ويلسون (فى تصديره للكتاب الذى بين

أبدينا)، ربما لطريقته الإحصائية، للضرورة لأية دراسة علمية، وغير المناسبة لمثل هذه الدراسات الأدبية النقدية، وربما لمحاولة مؤلفته فرص استنتاجها (التي كانت في معظمها مضللة بعض الشيء) على القارئ قسرا، وربما - وهذا هو الأرجح - لكثرة إحياءاتها بالنزعات الفردية لدى الفنان، التي سوف تظل دوما، عالما خبيثا يراود خيالنا عن نفسه!

على أى حال، فعلى الرغم من كل هذه الملاحظات، إيجابية كانت أو سلبية، فإن كتابي "الصورة الشعرية عن شكسبير ودلالاتها" لسبيرجون وتطور الصورة الشعرية عند شكسبير" لكليمن على درجة من الأهمية تاريخيا وأدبيا ونقديا، شعريا ومسرحيا، وبلاغيا وجماليا، ومن ثم كان حرص المجلس الأعلى للثقافة على التصدي لكتاب كليمن على وجه الخصوص لترجمته إلى العربية، لإلقاء بؤرة ضوء على فن كاتب كان رمزا لجيل بأكمله، لعصر بذاته ولتقليد أدبي عرفه مؤرخو الأدب قبل نقاده، بالعصر الذهبي للشعر والمسرح الإنجليزيين.

وندعو الله - العلي القدير - أن نكون قد وفقنا، أنا وزميلاي الأستاذ الدكتور مدحت الجيار والأستاذ جمال جاد الرب، في نقل هذا السفر الأدبي المهم بما يعود بالمعرفة والنفع على قارئ العربية من متذوقي الأدب، والشعر المسرحي بشكل خاص.

جمال عبد الناصر

تصدير

إنه لمن دواعي الشرف أن يطلب منى كتابة تصدير لهذا الكتاب، ومن دواعي السرور أن أرى بروفاته النهائية أمامي، لا سيما أنها تؤكد أن ناقدًا طالما أعجبت به منذ أمد بعيد، وتعلمت منه، سوف يصير أخيرًا في متناول القراء الإنجليز ممن لا يعرفون اللغة الألمانية، وأمام طلاب جامعاتنا على وجه الخصوص، الذين تاهوا وسط اللغظ السائد عن شكسبير، وصاروا في أشد الحاجة إلى التعرف على التيارات النقدية العقلانية الموجودة على الساحة.

ومنذ عشرين عاما بدأت الدكتور كارولان سبيرجيون في إلقاء بحوث في لندن، جعلت بعضنا يفكر في الصور الشعرية عند شكسبير، ونشرت في سنة ١٩٣٥ كل ما توصلت إليه في كتابها "الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها"، وتصادف في ذلك الوقت أنني اندفعت إلى تقصي جانب من الموضوع من أجل إعداد طبعة لمسرحية "هاملت"، حيث تبين أن آثار الصور الشعرية ومثيلاتها كانت واضحة بشكل لا يمكن إغفاله. وكان لدى الدكتور سبيرجيون كثير من الأشياء المثيرة، ولكنها لم تقدم إلا القليل على صعيد الصورة الشعرية. كما أنني شعرت أيضا بأن طريقتها الإحصائية، وهي طريقة صحيحة وضرورية في أية دراسة علمية، وإن لم تكن مناسبة لغرضها، بل كانت أحيانا مضللة إذا تم تطبيقها على العمل الفني، غير أنها كانت مفيدة نوعا ما، لأن إحصاءاتها ربما قدمت نماذج للصور الشعرية التي نصادفها مرارا وتكرارا في أية مسرحية.

إلا أنني لم أقتنع بمحاولاتها في استنباط النزعات الشخصية عند شكسبير من تلك الإحصاءات و ظللت غير مقتنع بإحصاءاتها. ذلك لأن أي ناقد يكتب بشكل

مستمر يعرف أن الاستعارة التي ربما يكون قد اقتبسها من كاتب آخر (كما فعل شكسبير في كثير من مسرحياته) لا تتصل كلية باهتماماته الخاصة، وربما تتزايد وتصبح عادة ثابتة في ذهنه. وحينئذ بعد مرور عامين أو ثلاثة وقع تحت يدي كتاب "الصور الشعرية عند شكسبير" الذي قامت عليه الطبعة الإنجليزية المنقحة والموسعة لكتابنا هذا، حيث أشبع الرغبة التي اثارها الدكتور سبيرجيون. وإنني مدين بمعرفتي بذلك الكتاب لخطاب حماسي جاعني من السير أرنولد ويلسون الذي لقي حتفه على متن طائرة فوق فرنسا في نوفمبر سنة ١٩٤٠، مما أضاع على الفرصة لتقديم الشكر له ، أو لندارس معا الملاحظات على الكتاب الذي رأينا أنه إضافة قيمة للوفوق على عالم شكسبير الإبداعي.

ويتحدث الدكتور كليمن باحترام عن كتاب الدكتور سبيرجيون الذي لا يمكن أن يتخطاه في هذا المجال كتاب آخر. وقد تم نشر كتابه "الصور الشعرية عند شكسبير" بعد مرور عام واحد من صدور كتابها "الصور الشعرية عند شكسبير ودلالاتها"، إلا أنه ظل لفترة طويلة يسير بخطوط مستقلة عن الخط الذي سارت فيه. ولعل أفضل وسيلة للدلالة على أن هناك مواصفات خاصة لكتابته هي طرح الأهداف والوسائل المختلفة لكل منهما. ففي الوقت الذي تعتمد فيه طريقتها على الإحصاء نجد أن طريقتها تقوم على التماسق والتكامل. إن هدف سبيرجيون هو إلقاء الضوء على شخصية شكسبير الإنسان، بينما هدف كليمن استيضاح فن الشاعر والكاتب المسرحي، وهكذا نجد أنه في الوقت الذي تهتم فيه سبيرجيون بالصور الخيالية بشكل عام، والتي تصنفها حسب فحواها بغرض تبيان اتجاهات واهتمامات وأنواق الكاتب، نرى أنه يركز على شكل ودلالة صور خيالية بعينها أو مجموعات من الصور الخيالية داخل سياقها في النصوص أو الحوار أو المسرحية التي تذكر فيها. والحقيقة الأساسية بالنسبة للمسرحية في نظره هي أن الصورة الشعرية:

تستمد جذورها من المسرحية ككل إذ كيف تتطور مع جو المسرحية أو
تشارك أو تسهم في توضيح سياق المعنى، وإلى أى مدى يمكن أن تعزز
الصور الأثر النهائى وتشكله".

هذه هى المشكلات التى تناقشها الصفحات التالية، وهى مشكلات تقنية، لا
سيرية، إلا فى حدود توضيح تطور فن شكسبير بشكل رائع.

ويتقارب الناقدان فى مسرحية "هاملت" حيث يدين الكتاب الثانى بالشئ
الكثير للكتاب الأول. غير أننا لا نجد ما يمكن أن يوضح الاختلاف فى نظريتهما
أو اتجاهيهما أكثر مما نجد هنا؛ فالدكتورة سييرجيون بتوضيحها الدور الأساسى
الذى تلعبه الصور الخاصة بالمرض والفساد فى مسرحية "هاملت"، فإنها ترجع
ذلك أولا إلى دولة الدنمارك وإلى الحالة النفسية لأمرها وبالقياس إلى مزاج الكاتب
نفسه. وهكذا فإن شكسبير كما تستنتج لا يتطرق إلى مشكلة هاملت:

على أنها مشكلة فرد إطلاقا، ولكن على أنها شئ أعظم
بكثير، شئ أكثر غموضا، كحالة لا يعد الفرد فيها مسئولا
أكثر من مسئولية شخص مريض يلام على العنوى التى
أصابته ودمرته، ولكنها فى تمكثها منه تقنية وتدمره بلا
هوادة، كما وتكمر معه الآخرين سواء أكلقوا أم لم يهتموا.
تلك هى مسألة هاملت وربما تكون السر المسلوب الرئيسى
فى الحياة.

(الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها ص ٣١٩)

وراء هذا المفهوم تكمن الصورة الفلسفية عند شكسبير، والمخوفة بهموم
الحياة على شفا الفترة المسلوبية التى سماها داوون "الأعماق" وذلك سنة ١٨٧٥.
وبمعنى آخر فهى تعكس رد الفعل العاطفى لمدرسة القرن التاسع عشر الرومانسية

فى نقد شكسبير. فإذا تحولت إلى الفصل الخاص بـ "بهاملت" فسوف تجد كثيرا مما يشى بالأبعاد الجمالية للنص، بما فى ذلك الضوء الذى يلقىة اختيار البطل للصور على شخصيته، ولكنك أبدا لن تجد شيئا عن "مشكلة هاملت". أما عن صور الفساد التى يذهب الدكتور كليمين إلى أنها تسهم كثيرا فى خلق الجو العام للمسرحية، فهذه لا يرجعها إلى شخصية هاملت، ولا إلى الحالة المزاجية لمن رسم شخصيته، ولكنه يرجعها إلى الفن الدرامى الذى أكسب المسرحية وحدتها الفنية التى تتبع من حقيقتين أساسيتين للحبكة وألا هما: جريمة الزنا القذرة بالمحارم التى ارتكبتها جيرترود، والتى تنتقل عدواها إلى الابن، و"استخلاص الجذام" الذى حقن به كلوديوس جسم أخيه النائم.

أشبه ما يكون بالمجذوم الذى يظهر جلده كريها تعافه النفس.

(الصورة الشعرية عند شكسبير، ودلالاتها" ص ٣١٩)

ولكن يبدو أننى احتجرت القارئ طويلا بدلا من أن أجعله يلج فى عالم الكتاب ليستمتع به. بيد أن شخصا مثلى فى سن السبعين عاش وعانى مثل باقى أبناء جيله من صراعات بين إنجلترا وألمانيا كانت مهلكة للطرفين، يجد بعض الموااساة فى ظل مستقبل هذا العالم الذى تخيم عليه بالمتاعب، من خلال هذه الدراسة الثرية والمثيرة بعمقها لأعظم شعراء إنجلترا والتى جاءت عبر أديب ألمانى. ومما يبعث السرور حقا أن نعرف أن مؤلفه لم يزل شابا، بل إن هذا الكتاب هو باكورة نتاجه النقدى الذى سيطلع علينا به تباعا.

ج. دوفر ويلسون

تمهيد المؤلف

إن مادة هذا الكتاب مبنية بصفة عامة على دراستي الأولية التي كتبتها باللغة الألمانية تحت عنوان "الصور الشعرية عند شكسبير: تطورها ووظائفها في العمل الدرامي" (بون ١٩٣٦). غير أن النص في الكتاب الأول قد تم تغييره كثيرا وتم تنقيحه ومراجعته، وأضيفت إليه فصول جديدة، وتم استبعاد فصول أخرى من هذه النسخة الجديدة. ومنذ سنة ١٩٣٦ طلعت علينا دراسات كثيرة تتناول الصور الشعرية عند شكسبير، ومن ثم نجد الكثير من الأفكار عن الصور الشعرية التي يتناولها هذا الكتاب مطروحة بإسهاب في دراسات ومقالات أخرى. ولكن يبدو أنه لم ينشر أي كتاب حتى الآن عن تطور الصورة الشعرية عند شكسبير، بحيث يعالج الملامح المختلفة من ناحية تطور الفن المسرحي لديه. وهكذا فعلى الرغم من سيل الكتب الجديدة عن شكسبير فإن نشر هذه الدراسة له ما يبرره، خاصة وأن طبعة كتابي الألماني الباكر قد نفذت بعد نشره بفترة وجيزة.

وأود أن أعبر عن امتناني الخالص أولا وقبل كل شيء للدكتورة أونا أليس فيرمور لدعمها المتواصل ونصائحها الغالية، وعن تقديري للدكتور جون دوفر ويلسون لتحمسه وتشجيعه لي في بداية المشروع. وأيضا عن شكرى الجزيل للسيد ج. ب. ديكسون ، والدكتور ج. و. ب. بورك، وكذلك للسيدة مرجريت د. سنفيت التي ساعدتني في التحرير النهائي للنص الإنجليزي. ويستحق الشكر الجزيل أيضا الدكتورة لوت شميتز لتفضلها بالسماح لي بالاقتراس من أطروحتها التي لم تنشرها بعد، وهي دراسة ممتازة بعنوان "الخطاب والشخصية عند شكسبير" (جامعة ميونخ سنة ١٩٤٩)، كما أتوجه بشكري أيضا لكل من مارثا زيجلر واليزابيث ميرل

لكتابة الخطوط بالآلة الكاتبة ومراجعة الاقتباسات، والنص المستخدم هو طبعة جلوب.

وفي مثل هذا النوع من الكتب يدين المؤلف بالكثير لسعة المعارف والعلوم الخاصة بشكسبير، وهذه المعرفة غنية عن التعريف ولا يمكن حصرها في هوامش. إننى بذلك أقدم شكرى الخالص لجميع النقاد الذين أعانوني على فهم وقراءة شكسبير.

ولفجاتج هـ - كليمين

ميونيخ - يناير ١٩٥١

مقدمة المؤلف

لعل من يتجشم عناء المقارنة بين الصور الشعرية في "أنطونيو وكليوباترا"، ومثيلاتها في "هنرى السادس" أو "نبيل فيرونا"، لن يسعه إلا أن يتأثر كثيرا عندما يكتشف الفرق بينها، فهي متباعدة جدا لدرجة أن مجرد إيجاد صلة أو نقلة بين أساليبها يعد أمرا مستحيلا. ولكن عند التعمق في درامات شكسبير وفحص كل مسرحية كتبها على حدة، بدءا من الأعمال الأولى حتى المأساويات المتأخرة فسوف يتضح أنه قد تم التحضير لتلك الأعمال الباكورة خطوة بخطوة وهناك نقف أمام تطور مذهب وفريد من نوعه لعنصر من عناصر التعبير الشعرى، أمام ارتقاء مذهب وإنجاز عظيم أيضا، قلما نجدهما في أى شاعر آخر. إن هدف هذا الكتاب أن نصف كل هذا في أوجهه وأشكاله المستقلة، وأن نوضح صلته بالخط العام لتطور عبقرية شكسبير.

إن من يشغل نفسه بشكسبير بصورة مطلقة يكون لديه على الأقل مفهوم ما للتطور العام لفنه. غير أننا إذا درسنا هذا التطور بتفصيل أكثر، وإذا أدركنا تماما ما نشعر به في البداية بصورة غامضة وعامة، فإننا سوف نكون مجبرين على العودة مرارا وتكرارا إلى حقيقة تفرد الخاص؛ إذ يتوجب علينا حينئذ أن ندقق النظر في مراحل التطور المنفصلة بشكل عام لكى نستوعب ما هو أكثر خصوصية وعمومية. وهكذا نجد، على سبيل المثال، مشاهد ومواقف متشابهة فى العديد من المسرحيات، لا مناص من مقارنة كل منها بالأخرى. ولا مناص من النظر فى كيفية بناء شكسبير لحبكة المسرحية وكيفية رسمه للشخصيات من الرجال والنساء. ووصفه للطبيعة وتوظيفه لتقنيات العرض المسرحى والإعداد

للحظة التآزم والانفراجة التي تعقب سلسلة الصراعات. فمن خلال النظر فقط فى كل هذه الأمور نستطيع التوصل إلى صورة محددة لما يمكن أن نسميه التطور العام لفن شكسبير. ومن خلال النظر فى طريقة تطور كل عنصر من عناصر الأسلوب الشكسبيرى يمكن لهذا الكتاب أن يسعى نحو الوصول إلى مفهوم أكثر وضوحا لتاريخ فن شكسبير فى شموليته.

ولكن يجب التذكر أن كل بحث لتطور فردى يحمل فى طياته خطورة إغفال الصلة بين هذا العنصر والمسرحية ككل متكامل. إننا ننسى ببساطة أن هذا التمييز الذى نقوم به بين عناصر الفن الدرامى المختلفة هو بطبيعته مصطنعا. إن رسم الشخصيات والعقدة وجو المسرحية ومعمارها، كل هذا لا يتواجد فى الواقع ككيانات مستقلة تختلف كل واحدة منها عن الأخرى. إن ما هو موجود حقا شيئا واحدا، هو المسرحية ككل. وكل ما عداها مجرد مظهر يفصله عن العمل الكلى، لى نسهل بحثنا نجعله أكثر قابلية للتفسير. وهنا تكمن الصعوبة النهائية والتي تعد مسئولة عن السمة ذات الإشكالية التى تتسحب على كل البحوث الأدبية كافة والمعنية بالتطور الشعري. ويمكن فقط أن يصبح التطور الكلى ملموسا وواضحا من خلال الدراسة الخاصة لمثل هذه المظاهر المنفصلة. ولكن منهج الفصل والعزل هذا قد يدمر جماليات العمل الشعري.

ومن ثم يجب أن يكون هدفنا أن نقلل الخطأ إلى أقل حد، الخطأ الذى يرجع إلى عزل الصورة الشعرية عن بقية العناصر فى العمل الدرامى. وهذه الدراسة تسعى إلى توضيح مدى التنوع والتلون فى الحالات والمتغيرات التى تحدد شكل وطبيعة كل صورة، وتبيان كيف أن الكثير من العوامل لابد أن يوضع فى الاعتبار، لى نستوعب كل الخواص الحقيقية للصورة الشعرية فى المسرحية. وإنه لشيء مفر أن نختبر فقرة مستقلة من كتابات شكسبير، فغالبا ما يعطينا هذا متعة جمالية عالية. ولكن ذلك منهج مناسب فقط فى قليل من الحالات. ومخادع فى

معظمها، لأننا قد نختبر النص المعطى لنا من وجهة نظر قد لا تتوافق مع قصد شكسبير، وذلك لأنه عندما كتب هذا النص فإنه قد كتبه في موقف خاص وفي لحظة معينة في مسرحيته. إن الظروف الخاصة التي يحتويها هذا الموقف قد احتفظ بها في ذهنه، وفكر فيها في أثناء صياغته للنص، وكان يسعى أحيانا عن طريق الصورة إلى أن يضيف تعبيرات يشدد عليها لزيادة الإحساس بالشخصية التي يهتم بها. وفي أحيان أخرى ربما يكون قصده أن يعطى للجمهور لمحة تمهد لفهم ما هو قادم، أو ربما يقدم لنا البديل لأحد الموضوعات الرئيسية التي يطرحها من خلال المسرحية، وقبل أن ندعى أننا نستحسن صورة أو مجموعة ما من الصور ونقدرها حق قدرها، يجب علينا أن نعرف أولا الهدف المحدد الذي تحقّقه هذه الصورة عند ورودها.

والصورة المنفصلة التي نراها خارج السياق تعتبر نصف صورة فقط. وكل صورة، بل وكل استعارة تدب فيها الحياة، يصبح لها مغزى فقط من خلال السياق: فبالنسبة لشكسبير تشير الصورة، وراء المشهد الذي تمثله، إلى الفصول السابقة أو اللاحقة، وهي غالبا ما تشير إلى المسرحية كلها، ومن ثم تبدو كخلفية في نسيج المسرحية وترتبط بها من نواح كثيرة.

وهدف هذا الكتاب هو دراسة هذه العلاقات والروابط، بهدف الوصول إلى طريقة متكاملة بحق لفهم الصور. وهناك أسئلة معينة مهمة تتبع بشكل طبيعي من هذا المدخل. يجب علينا أولا أن نضع في الاعتبار السياق الذي تقع فيه الصورة، ونتعرف كيف تكون الصورة والاستعارة مرتبطة بتسلسل الأفكار، وكيف تتناسب مع بنية النص؟ وما إذا كانت هناك معايير نستطيع بواسطتها أن نميز بين درجات الارتباط.

وهنا يتبادر إلى أذهاننا سؤال آخر ألا وهو: هل هناك أثر لصور معينة من الحديث الدرامي والحديث الفردي والحديث المشترك على طبيعة الصورة؟.

وكموقف درامى فان هناك دافع محدد أو تشويق وراء كل صورة. وهنا تتراءى أمامنا الأسئلة الآتية: أى للدوافع بصفة خاصة تنتج عنها الصور؟ ومن أى المواقف تتبثق معظم للصور؟ وما للعلاقة بين الصور والمناسبات التى ظهرت فيها؟

إن كل صورة تستخدمها شخصية بمفردها. هل استخدام الصور الخيالية يختلف تبعا لكل شخصية؟ هل يمكن أن نتبين للعلاقة بين طبيعة الرجل والمرأة عند شكسبير، وطريقة استخدامها للصور الخيالية؟ هل نجد شخصيات عند شكسبير تتميز بصفة خاصة بالحديث بالصور؟

هذه العلاقات يشير كل منها بدوره إلى حقيقة أساسية مؤداها أن الصورة تستمد جنورها من المعنى الكلى للمسرحية، وتتمو مع جو المسرحية. ولكن كيف تسهم فى خلق الجو العام للمسرحية أو تسهم فى توضيح معنى الكلام من خلال السياق؟ وإلى أى مدى تكون الفاعلية التامة للمسرحية معززة ومتنوعة عن طريق الصورة؟ إن توزيع الصور فى المسرحية بأكملها غالبا ما يكون مثيرا للانتباه ومؤديا إلى بحث العلاقات بين البناء الدرامى واستخدام الصورة الشعرية.

وهكذا فمن الضرورى أن توحى إلينا الصورة الشعرية بالمشكلات الرئيسية الموجودة فيما وراء البنية المعقدة للمسرحية. وقد أوضح سوينبيرن أن "السمات الداخلية والخارجية لعمل الشاعر لا تقبل بطبيعتها التجزئة..."، وأضاف أن "النقد الذى يشغل نفسه فقط بالقشرة الخارجية أو التقنيات السطحية لعمل مبدع كبير، دون النظر إلى الجو أو للفكر الذى يعرضه، لا يمكن أن يكون له مثل هذه القيمة العالية جدا".^(١)

ونستطيع أن نخطو خطوة أخرى، ونقول إنه ليس من الممكن تفسير

(١) سوينبيرن، دراسة لشكسبير، ١٩٢، ص ٧ - ٨.

الخصائص الأسلوبية قبل أن يتضح لنا تماما الفكر الذي يقف خلف عمل المبدع. ولعل كلمة أسلوب لها معان كثيرة، ومن ثم فهي معرضة لتفسيرات أكثر تنوعا، وفي السنوات القليلة الماضية لم تكن ثمة محاولات ولو قليلة للارتقاء بمفهوم الأسلوب إلى مكانة أسمى، ولتفسيره بطريقة توضح دلالة الحقيقة^(١). غير أن أسلوب شكسبير لم يتم تحديده بوضوح إلا منذ فترة قريبة ماضية، وحيث تم وصفه على أنه "نتاج الشخصيات والعواطف والمواقف التي تظل باقية في حقيقة الأمر، وتوجه القوى إلى الوراء محددة الأسلوب"^(٢). وهذا للكتاب أيضا يحاول أن ينظر إلى الصورة الفنية من هذه الزاوية وأن يكشف القوى التي تحدها.

إن الإجابة عن كل هذه الأسئلة سوف نصادفها إذا نظرنا إلى المشكلة على أنها مشكلة ارتقاء فحسب.

إن القدرة على ربط الصور الفنية بنسيج المسرحية، هي في المقام الأول مجرد قوة كامنة تتطور وتتمو تدريجيا مع تطور شكسبير نفسه. ونحن نفتقد في المسرحيات الباكرة لشكسبير كثيرا من الوظائف التي استطاعت الصورة أن تحققها في المسرحيات المتأخرة. فقد اكتشف شكسبير بشكل تدريجي الإمكانيات التي تقدمها الصورة لكاتب الدراما، ففي يديه راحت الاستعارات تتطور تدريجيا لتصبح أدوات فعالة جدا، وهي تؤدي أولا مجموعة وظائف قليلة وبسيطة، ثم تسهم بعد ذلك في تحقيق أهداف متعددة في الوقت ذاته، وتلعب دورا حيويا في رسم الشخصيات في المسرحيات، وفي التعبير عن الموضوع الدرامي، فتصبح الصورة في النهاية

(٢) انظر وقلرن ميدلتون مري، "مشكلة الأسلوب"، لندن، ١٩٢٥، ولوين بارفيلد، "تخير الألفاظ في الشعر"، لندن، ١٩٢٨ و س. هنري و. ويلز، "الصورة الشعرية"، نيويورك، ١٩٢٤. وستيفن ج. برلون، "علم الصور الشعرية"، لندن، ١٩٢٧. ودای لويس، "الصورة الشعرية"، لندن، ١٩٤٧ وروزموند توف، "الصور الشعرية والصور البيانية في عهد إليزابيث"، مطبع جامعة شيكاغو، ١٩٤٨.

(٣) أوليفر لتون "الأسلوب عند شكسبير"، محاضرة في الأكاديمية البريطانية، ١٩٣٦.

النسق المفضل للتعبير فى أخريات مؤلفات شكسبير. وهذه الحقيقة التى هى معروفة جيدا لدى قراء شكسبير جديرة بالبحث والتفسير. ولعلنا نتساءل: لماذا يستبدل شكسبير فى مسرحياته الكبرى، وبصورة متكررة، الجمل المباشرة بالجمل الاستعارية؟ ولماذا يتوسل بأعمق وأحكم التعبيرات وبصور بيانية عوضا عن "اللغة البسيطة"؟. إن القول بأن لغة الاستعارة "أكثر شعرية" قول سطحي وغير مقنع، وهنا يتوجب علينا أن نبحث عن إجابات أفضل.

وهناك بدهى أننا لا نغير اهتماما كبيرا لحقيقة أن الصور فى المسرحية تتطلب شكلا آخر من البحث غير الصور فى الشعر الغنائى^(١). فنحن نستطيع فهم القصيدة الغنائية، كما يحدث بالنسبة للوحة الزيتية أو التمثال، بنظرة واحدة "فى الحال"، ومن الناحية الأخرى يمكننا أن نفهم الدراما فقط عن طريق مجموعة من الانطباعات تأتينا تترا، وينسحب هذا بشكل متناظر على الطبيعة الأساسية للشعر الملحمى أو الرواية، ولكن فى حالة الدراما يلعب التتابع الزمنى وعملية تتابع العرض دورا أكثر أهمية^(٢)، لأن الحدث الدرامى يكشف عن نفسه فى إحدى الأمسيات بصورة مرئية ومسموعة أمام أعين وأذان المشاهدين، كما أن تأثيراته تعتمد كثيرا على الحد الذى يمكن عنده إخضاع المشاهدين للتتابع الزمنى للأحداث،

(١) للتعرف أكثر على الوظائف المحددة للصور الشعرية فى الدراما وتنويعها، يمكننا الرجوع إلى كتاب "حدود الدراما" لمؤلفته أونا إليس فيرمور، لندن، ١٩٤٥ (الفصل الخامس، "وظائف الصور الشعرية فى الدراما").

(٢) يقول ج. دوفر ويلسون عن المسرحية فى عهد اليزابيث أنها قبل كل شئ كانت حدثا فى حالة حركة، وعملا فنيا يختلف عن الهندسة المعمارية والنحت والرسم الزيتي والشعر الغنائى، حيث لا يمكن فهم جميع أجزائه فى اللحظة نفسها، ولكنه يفصح عن نوايا كاتبه عن طريق سلسلة من الانطباعات العابرة كالسيمفونية الموسيقية، وكل منها تعتمد نغماتها ولونها من كل ما حدث من قبل، وتضفى نغما ولونا على كل ما يأتى بعدها. وعلى ذلك فكل منها يسهم فى التأثير التراكمى الذى يتم الإحساس به عندما تنتهى المسرحية ("ما يحدث لهاملت"، ١٩٣٥، ص ٢٣).

وعلى الحد الذى يلائم هذا التتابع مع الشخصيات، ومجرى الأحداث الدرامية وأن يعيش فيها. أثناء الأداء الفعلى. إن كتاب الدراما أنفسهم يشكلون كل شىء فى مسرحياتهم تبعا لهذا القانون الجوهرى للتتابع الزمنى. وهذا، كما ذكر دوفر ويلسون ذات مرة، هو "الوحى المتطور دوما".

وفى كل ملحمة شعرية، وفى كل رواية نجد فصولا يمكن أن نأخذها مستقلة عن غيرها دون أن تفقد أية دلالة لها، حتى إن كنا لا نعرف علاقتها بالسياق المترامن مع الأحداث. إن الروائى يسمح لنفسه بأن يحيد عن الموضوع الأسمى، وبالوصف المستفيض والتفسيرات التاريخية أو الاجتماعية، فهو غالبا ما يأتى بشىء لا يشير بأى صورة لما سوف يأتى، وكذلك يأتى بالكثير الذى لم يكن بالضرورة ناتجا عما سبقه. إن الزمن وتطور الأشياء والأحداث يبدوان فى الغالب أسلوبا ثابتا فى الرواية والشعر الملحمى، وإن كان يحدث بعض التوقف فى بعض النقاط دون أن ندركه. وفى الدراما التى هى دائما معرضة لقوانين مختلفة تماما يكون ذلك مستحيلا بصفة مطلقة. إن قوام الدراما يكون نسيجا مغلقا جدا، وأهمية وجود وحدة داخلية وتعاون متبادل وارتباط بين جميع الأجزاء يكون أعظم فى الدراما منه فى الشعر الملحمى أو فى الرواية. ويتضح ذلك أكثر إذا ألقينا النظر إلى مسرحية لكاتب دراما كبير (وكتاب المسرح الأقل شهرة بطبيعة الحال يفشلون فى تحقيق هذه الشروط). وإذا اخترنا التفاصيل التى تبدو عديمة الدلالة والتى يقدمها الكاتب المسرحى - نجد أن كل تفصيل بمفرده يستخدم فيما بعد، ويعود للظهور فجأة فى نقطة مهمة. واللمسات الفردية التى تبدو دون دلالة عندما تقدم للمرة الأولى، نراها تكتسب معنى حقيقيا مع تطور الأحداث. وفى الدراما التى تكون حقا عظيمة لا يترك شىء دون ترابط، فكل شىء ينفذ ويكون له قيمة. فكاتب الدراما يغزل باستمرار خيوطا تنتشر فى المسرحية كلها. وهو يضعها تحت أيدينا لكي نفهم بمساعدتها ما سوف يأتى، ونتبعها بتوتر شديد ومشاركة حماسية.

ولعل أحد المنجزات الفنية للكاتب المسرحي الكبير أن يخلق في ذهن المشاهد شبكة من التوقعات والمعارف عن طريق الحس والبصيرة. وبذلك فإن كل فصل وكل مشهد يتم الدخول إليه بترتيب معين، وإعداد الذهن هذا لما سوف يأتي بجعله خاليا من الإقحام، وهو يعد أحد الشروط للتمهيدية المهمة جدا للوصول الى التأثير الدرامي الفعال. وحيث إن التصاعد للدرامي لا يحدث فجأة، فقد سرنا في الطريق بأكمله، وتتبعنا الخيوط المنفصلة التي أدت إلى هذا التصاعد.

لقد أصبح من الضروري أن نؤكد على هذه السمة الغريبة لفن الدراما لأنه ينجم عنها استنتاجات معينة تهمنا، من أجل اختبار الصور الشعرية في المسرحية. وكما أن كل تفصيل له مكان مناسب في هذا البناء الدرامي، لا يمكن فهمه إلا بعد اختبار هذا المكان، كذلك فإن كل صورة شعرية وكل استعارة تشكل أداة توصيل في الشبكة المعقدة للدراما، ولهذا فإن التطور في الحدث الدرامي يجب فهمه أولا كي نتنوق وظيفة للصورة الشعرية.

ومنذ فكر أتباع أرسطو في طبيعة الاستعارة أكثر من مرة وناقشوها، بدأت تتبادر إلى الذهن عدة أسئلة: ما أشكال التفكير التي تجد تعبيراً في الاستعارة؟، أي أنواع للتعبير الاستعاري موجودة؟، وما أنواع التطبيق المناسبة لها؟ وحتى في السنوات الأخيرة، تم بحث هذا الموضوع الذي لا نستطيع أن نتبعه هنا أكثر من ذلك، ثم بحثه من زوايا مختلفة^(١) على نطاق واسع. غير أنه يجب أن نتوقف عن التطبيق في أي من هذه التعريفات أو أي من النظم المتعارف عليها في تصنيف صور شكسبير. فمثل هذا التصنيف مناف لمواصفات لغة شكسبير المتناسقة والمليئة بالحياة. إن المعالجة المنفصلة للمقارنة والتشبيه والتشخيص والاستعارة

(١) انظر وقارن ميلتون مري "مشكلة الأسلوب"، لندن، ١٩٢٥، "الاستعارة" في أغوار العقل، السلسلة الثانية (١٩٢١) هيرمان بونجر "الصورة في الشعر"، ١٩٢٧، وستيفن جى براون، "عالم الصورة الشعرية" لندن، ١٩٢٧، سى داى لويس "الصورة الشعرية"، لندن، ١٩٤٧.

والكنائية، سوف تضيء لنا الطريق فقط لو كانت هناك علاقة محددة متكررة بين هذه الأنساق والصور الشعرية. فمثلا يمكن أن نصل إلى استنتاجات خاصة مشابهة عن طبيعة ووظيفة الصور الفنية عن فكرة معينة، وهي أن الصورة تظهر في هيئة المقارنة. ولكن الوضع ليس بهذه الصورة إن النمط الشكلي نفسه ينطوى على إمكانيات متباينة للتطبيق، والسباق الذي توجد فيه الصورة هو الشيء للوحيد الذي يقدم لنا معلومات عما قد يدل عليه نمط شكلي معين هنا.

إنها حقيقة غريبة أن محاولتنا النقدية تكون بصفة عامة مرضية حينما ننجح في تصنيف وترتيب شيء. ونحن نعتقد أن قدراتنا الإدراكية ربما تحقق هدفها حينما نقسم ظاهرة الشعر والتاريخ إلى تقسيمات صغيرة، ونحولها إلى تقسيمات مثل أعشاش الحمام، ونلصق لافتة على كل واحد منها. وتلك غلطة كبيرة. فغالبا ما يحطم مثل هذا النظام التخطيطي الصارم للشعور بالوحدة الفنية والقدرة على التلون وثراء العمل الشعري، ويصدق هذا بصفة خاصة على أسلوب شكسبير، وهو أسلوب فيه تنوع ومرونة ليس لهما مثيل. والمصدر الأساسي للخطأ في الطريقة وفي المنهج الإحصائي هو أن مجموعة الإحصاءات تعطينا فكرة وهمية بأن كل الظواهر التي تحيط بها متساوية فيما بينها. وفي الواقع نادرا ما يكون الحال هكذا. وإذا ذكرنا على سبيل المثال أنه في مسرحية ما هناك ثلاث صور شعرية عن البحر مقابل ثمانى استعارات عن حديقة، فإن للجمل الإحصائية نفسها لا تقدم إلا القليل من العون، وربما تكون مضللة. فالصور الشعرية الثلاث للبحر ربما يسهل فهمها، وربما تقف عند نقاط معينة، وربما يكون لها مدلول أوضح بالنسبة للدراما أكثر من الثمانى استعارات الحديقة الثمانى.

إن المنهج الإحصائي لا يمكن أن يخبرنا عن شيء وثيق الصلة بالموضوع، ولا عن مدى دلالة الصورة البيانية الفردية، وتحت العنوان نفسه توجد مجرد صور بها حشو ليس ذى أهمية مع صور لها مضمون درامى عظيم. أليس حقا أننا

فى كل مكان نجد بداية لفن شعرى عظيم، حينما تنتهى الإحصاءات وحيث لا يمكن قياس الأشياء، وحيث لا تقدر الأرقام أن تخبرنا بشيء. وهنا نجد أن الطريقة الإحصائية وكذلك التصنيف المنظم لكل الصور البيانية يعتبران غير مناسبين لخطه وهدف هذه الدراسة، ولكى لا يبتعد الخط العام للتطور عن أنظارنا فقد ثبت أنه من الضرورى أن نقوم باختيارات، وأن نقدم أمثلة مطابقة بدلا من القوائم التفصيلية. وبالنسبة للمسرحيات التى نتناولها فقد أصبح أيضا من الضرورى أن ننقّى. وتختلف وجهات النظر مع كل مسرحية. والطبيعى أنه من المستحيل أن نبحث عن إجابات لكل الأسئلة التى طرحناها فيما سبق لكل المسرحيات. وفى كل حالة نجد أن كل ظاهرة تبدو واضحة بصفة خاصة فى المسرحية التى نندارسها سوف نناقشها، وسوف يتم التلميح إلى بقية الظواهر الأخرى.

إن دراسة الصورة الشعرية عند شكسبير فى ظل مظاهر التطور والعوامل المحددة لها، هى بالطبع ليست بأى حال من الأحوال المدخل الوحيد لهذا الموضوع المركز. إن الصور عند شكسبير فى تأثيرها العام قد تكون شاهدا على ثراء وغزارة الأشياء التى كان يعرفها سواء أكان يحبها أم يكرهها، وفى العالم الإنسانى للدراما تشكل هذه الصور، كما تفعل دوما عالما آخر، حيث تثير فى الذهن وفى النفس وعند الحيوانات والنباتات والأجرام السماوية والاتصالات والتجارة والفنون والعلوم وتفاصيل لا حصر لها عن عصر إليزابيث وصولا إلى أدوات متواضعة للحياة اليومية. والمهمة الرئيسية التى كرست الدكتورة كارولان سبيرجيون نفسها لإنجازها فى كتابها "الصور الشعرية عند شكسبير" كانت إظهار هذا العالم بكل مفاهيمه، واستخدامه كوسيلة لاكتشاف شخصية شكسبير، الكشف عن "حواسه وذائقته واهتماماته"، وبطبيعة الحال رؤاه. وتحقيق مثل هذا التصنيف المنظم لكل الصور من الطبيعى لا مفر منه. وقد نفذته الدكتورة سبيرجيون لأول مرة بكل دقة. كما يتناول الجزء الثانى من كتابها "وظيفة الصور الشعرية كخلفية وصوت خافت

فى فن شكسبير". وكل طالب يدرس فن الدراما عند شكسبير يتعلم الكثير من هذه الفصول. ودراستنا هذه تدين بالكثير لعمل الدكتورة سبيرجيون الرائد فى هذا المجال الذى لم يكن يلقى إلا اهتماما قليلا قبل أن ينشر كتابها^(١)، إلا أن الفارق الأساسى بين منهج الدكتورة سبيرجيون ومنهج دراستنا الحالية هو أنها تهتم بصفة أولية بمحتوى الصور^(٢). ولكن الدراسة التى تهدف إلى وصف تطور لغة الصور ووظائفها لابد لها بالضرورة أن تدرس شكل الصور وعلاقتها بالسياق. وهذا يفسر الفارق الجوهرى بين المدخل ووجهة النظر بصرف النظر عن حقيقة أننا من نواح كثيرة سوف نرى أن هناك تلاقيا فى بعض النقاط. وسوف نناقش كتاب الدكتورة سبيرجيون بتفصيل مستفيض فى الفصل التالى.

(١) انظر كتاب فـ. مـ كولب "أسلوب شكسبير"، لندن، ١٩٢٣، الذى يبدو أنه الكتاب الوحيد الذى سبق دراسة الأنسة سبيرجيون والذى يدرس صور شكسبير بالتفصيل.

(٢) انظر و. قارن سبيرجيون "الصور عند شكسبير"، ص ٨.

مداخل عام

الصور الشعرية

في التاريخ النقدي لشكسبير

لم يكن من قبيل الصدفة أن تنتظر للصور الشعرية عند شكسبير طويلا قبل أن تحظى بالاهتمام والاعتبار الذي تستحقه، وإنما جاء ذلك نتيجة منطقية لعملية تدرجية تعلم خلالها للنقاد كيفية فهم واستيعاب النصوص الشكسبيرية لكل مظاهرها المختلفة.

إن جيل الشعراء الذي جاء بعد عهد شكسبير مباشرة، وهم "شعراء المدرسة الميتافيزيقية" كان يمتلك تنوقا خاصا للاستخدام المفرط للصور الشعرية في شعر الدراما. وربما حمل هؤلاء الشعراء إمكانيات الاستعارات أكثر مما تحتمل في مفاهيمهم المعقدة، أما استخدامهم للصور الشعرية وقد كان له سمة عقلية نادرة عند شكسبير ولم تكن معهودة لديه^(١).

إن ما كان عند شكسبير تعبيراً قويا وشعورا جياشا، أصبح عندهم تلاعبا نكيا ودقيقا بالعقول. ونتيجة لذلك تولد لدينا رد فعل طبيعي في القرن السابع عشر والثامن عشر اللذين كانا أكثر تعقلا. والاستخدام المفرط للصور الشعرية الشائعة

(١) من أجل مناقشة كاملة وجيدة للفارق بين الصور الشعرية في عهد اليزابيث ونظيرتها في العصر الميتافيزيقي المنحصرة في الشعر غير الدرامي، انظر روزموند تيوف "الصور الشعرية في عصر اليزابيث وفي عصر الميتافيزيقيين"، شيكاغو (١٩٤٧). وقد نجد بعض الملاحظات الممتازة في الموضوع نفسه، في كتاب إف بي ويلسون الذي صدر في أكسفورد (١٩٤٥)، وهو كتاب "الطران: اليزابيث واليعقوبي".

عند شعراء عصر إليزابيث أصبح منبوذا، وأصبحت المواصفات المطلوبة في الأسلوب هي الوضوح والدقة والتحفظ، وكان طبيعيا أن يؤدي هذا إلى تقييد إمكانيات لغة الاستعارة.

وكان درايدن يتذوق شعر شكسبير ويعجب به، ولكن لم يرق له استخدام الصور الشعرية عند شكسبير إلا قليلا. وقد اعتبر أن هذا الجانب من فن شكسبير هو أحد "جوانب النقص" عند ذلك الشاعر:

ومع ذلك فإننى لا أستطيع أن أنكر أنه كان له نقائص، ولكنها ليست كثيرة فى الانفعالات ذاتها كما هى فى طريقة التعبير: إنه غالبا يحجب المعنى بواسطة كلماته، وأحيانا يجعلها غير مفهومة... إننى لا أقصد انبثاق الاستعارات من الانفعالات لأن لونجينوس يعدها مهمة لإظهار الانفعالات، ولكن استخدامها مع كل لفظ وعدم ذكر شيء بدون استخدام استعارة أو تشبيه أو صورة شعرية أو وصف. أشك أن ذلك سيقربنا بشدة إلى بسكن.

(تقديم "ترويلوس وكريسيدا"، عام ١٦٧٩).

إن طبعة درايدن لمسرحية "ترويلوس وكريسيدا" فى حد ذاتها مثال يبين كيف أن "الترصيع الاستعارى يرقق". لكى يجعل الأسلوب أكثر قبولا عند الجمهور الإنجليزى فى العقد السابع والثامن من القرن السادس عشر^(١). إن أسلوب شكسبير فى رأى درايدن مملوء بتعبيرات مجازية تبعث على الضجر. ولذلك يكون الأسلوب فعالا وفى الوقت نفسه غامضا. ومع ذلك لم يمنعه هذا من الإعجاب بمثل

(١) انظر جيمس سانرلاند "مقدمة فى شعر القرن الثامن عشر"، أكسفورد، ١٩٤٨، ص ١٥.

هذا الثراء في الصور الشعرية عند شكسبير. وما يقوله عن هذا يحمل في طياته خيرا حتى في هذه الأيام، ولكن درايدن لم يكن يقصده فيما يتعلق بأسلوب شكسبير:

إنه المبدع الذي كان يمتلك، بين الشعراء الحديثين وربما الأقدمين، روحا عالية وأكثر إدراكا. إن كل الصور الشعرية الطبيعية كانت دائما حاضرة لديه، ولم يرسمها بجهد كبير ولكن بالصدفة وبالحظ. وعندما يصف شيئا ما فإنك لا تراه فقط، وإنما تحس به ("مقال في الشعر الدرامي").

إن رأى درايدن يساند تقديرنا لشكسبير في الفترة الكلاسيكية للشعر الإنجليزي: نحن نعجب بعظمته وقوته ورسمه للشخصيات. ولكن يساورنا قلق مؤكد لئلا يصبح أسلوب شكسبير نمونجا يحتذى. لأن هذا الأسلوب كان يبدو طنانا وغير منتظم، وغالبا ما يكون غامضا.

ولكن حتى في عصر درايدن، ارتفعت الأصوات التي تقول إن شكسبير لا يدان بهذا الاستخدام المفرط للصور الشعرية. وهكذا نجد أن (تشارلز جلدون) في مقاله ضد "رايمر" - وهو أعنف نقاد شكسبير في ذلك الوقت - يلتزم بالموقف الذي ينادى بأن طريقة شكسبير في التعبير وأسلوبه لا يستهجن كأسلوب طنان^(١). وفي مقدمة طبعة رو عن شكسبير نقرأ ما يلي:

إن صورته بيانية حية في الحقيقة في كل مكان لدرجة أن
لشيء الذي يمثله يرى متكاملا أمامنا، وأنت تستحوذ على كل
جزء منه، وإنتى أغامر بأن أبرز نقطة أخرى - أعتقد أنها
قوية وغير شائعة. وهي أنها صورة شعرية عن الصبر..

ثم ينتقل رو بعد ذلك لكي يقتبس القطعة المشهورة

(١) بعض التأملات عن ريمر ورأيه الموجز عن التراجيديات، ١٦٩٤.

"إنها لم تفصح عن خبها أبدا" من مسرحية "الليلة الثانية عشرة"

ويمضى فيقول:

يالها من صورة بيانية تقدم لنا هنا!، وأى مهمة كانت ستصبح

بالنسبة لسادة اليونان وروما إذا قدموا الانفعالات التي صممتها

القصة الوعظية الخفيفة ليوم السبت؟

وقد مدح بوب أيضا الصور الشعرية عند شكسبير:

... إن كل استعاراته متناسبة. والملاحظ أنها استمدت من

الطبيعة الحقيقية والمواصفات الملائمة لكل موضوع.

(مقدمة لطبعة سنة ١٧٢٥).

ولكن هذا الحماس للصور الشعرية عند شكسبير لم يكن قاعدة في الاتجاه العقلاني في القرن الثامن عشر، إن الدكتور جونسون الذي يقدم نقده لشكسبير لديه حنكه وفهم مدهشان، إذ يختار اتجاهها سلبيا نوعا ما تجاه أسلوب شكسبير، فيقول: "إن التصاعد عند شكسبير في حد ذاته يخلو من القواعد ومربك وغامض"، "وقد كان، عندما يسرد، مولعا بتخير كلمات ذات مهابة وجلال ليست متناسبة مع النص... وهو كما لم يكن رقيقا وعطوفا بدون تصور غير فعال".

وهذا ما نقرأه في المقدمة لطبعة سنة ١٧٦٥، وفي التعليقات والتفحيحات التي قام بها الناشرون لأعمال شكسبير في القرن الثامن عشر، ونجد أمثلة مثيرة تدل على الفشل في التدقيق، حيث إن النصوص المحتوية على الاستعارات كانت عرضة لسوء الفهم والتفحيج والتغيير.

وفي كثير من الحالات استبدلت لغة الاستعارة بلغة سلسلة مدركة عقليا، وفي حالات أخرى نكر أن مثل هذه الاستعارات كانت مستحيلة. وكان هناك اضطراب

لأن تخضع هذه النصوص الاستعارية في التراجيديا لعدد كبير من التقييدات الزائفة في القرن الثامن عشر. ويقول بوب عن صورة بيانية مهمة في "عطيل" (مثل البحر الأعظم...)، (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٥٣). إنها "رحلة غير ضرورية". ويقول الدكتور جونسون عن صورة بيانية أخرى (حيث يكون الموضوع هو الأزواج في عناصر الاختلاف النوعي وهي شائعة عند شكسبير) إن الكلمات "مرتبطة بطريقة غير متناسقة (عطيل، الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٥٩)، ويتحدث عن صورة بيانية في ماكبث (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت ١١٨)، إنها "استعارات مقحمة وغير طبيعية"، وقد غير ستيفن الكثير من الصور الشعرية التي كانت تبدو له وقحة، واقترح أن البحر يجب أن يستبدل بالاستعارة المعروفة في نص هاملت "تسلح ضد بحرين من المتاعب" (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٥٩). وهذا يكسب المفهوم العقلاني المعنى المناسب، ولكنه يفقد المعنى والصورة التوضيحية. إنه كان يود أن يغير العبارة "جلاميس قد قتل النوم" (ماكبث الفصل الثاني - المشهد الثاني، بيت ٤٢) إلى العبارة "جلاميس قد قتل الشخص النائم"، ونتج عن ذلك أن القوة الغريبة لمثل هذا التشخيص^(*) قد فقدت.

إلا أن أحد الكتاب الأوائل في القرن الثامن عشر أمكنه التوصل إلى الصور الشعرية عند شكسبير وهو والتر هوياتر^(١). ففي سنة ١٧٩٤ ظهر كتاب بعنوان مطول "نماذج من التعليقات على مؤلفات شكسبير" يحتوى على مذكرات عن "كما تهواها" أولاً، وثانياً يحتوى على محاولة لشرح وتصوير نصوص مختلفة تتناول مبدأ جديداً في النقد مشتقاً من طريقة لوك في تداعي المعاني، إن العنوان يشير إلى

(*) ترجمنا كلمة identification بمعنى تشخيص في هذا السياق، لأن الشاعر شخص النوم وقتله. ومن هذا تتوازي كلمة identification مع كلمة personification.

(١) انظر وقارن للمقالة الافتتاحية في الباب الألبى لجريدة التايمز، ٥ سبتمبر، ١٩٣٦.

أن هوائتر، تحت تأثير طريقة وأسلوب لوك، بحث عملية تكوين الصورة الشعرية عن طريق التداعى. وفي الحقيقة أن بحث هوائتر يتوقع مقدما ملاحظة قُيِلت لأول مرة فقط في القرن العشرين، وقالتها مجموعة تشمل ف. س. كولب وى.ى كيايت وميدلتون مري الدكتور سبيرجيون. هذه للملاحظة هي أن للصور الشعرية يمكن أن تربط كل منها بالأخرى عن طريق التداعى^(١)، فهناك استمرارية خفية للفكرة نفسها كما هي، يمكن لها أن تولد سلسلة من الصور الشعرية بعد أن تنسى الصورة الأصلية بوقت طويل. وعلى ذلك فإن الجزء الثانى من كتاب هوائتر هو الأطروحة الأولى التى استخدمتها للصور الشعرية عند شكسبير.

وكنتيجة طبيعية لاتجاه الحركة الرومانسية فى الشعر ظهر استحسان كبير وجديد تماما لكتابات شكسبير. والخيال الإبداعى للشاعر ظهر له مفهوم جديد، وظهرت كذلك لغة شعرية جديدة نجد فيها للصور الشعرية تلعب دورا أكبر مما سبق. وأحسن الملاحظات التى قُيِلت عن الصور الشعرية عند شكسبير، جاءت على لسان كوليردج، وهو الذى قال ذات مرة "إن اللياقة والصواب الغريزيتين عند شكسبير يكمنان فى اختياره للكلمات!"، ومحاضراته عن شكسبير تتناول ملاحظات عن الاستعارات عند شكسبير. والنقاد الآخرون وكتاب المقال فى العصر الرومانسى يعتبرون غير نوى أهمية فى هذا المجال. وفى مقاله "عن درايدن وبوب" يخصص هازلت قسما لخيال شكسبير، ويتحدث فى هذه المناسبة أيضا عن صور الشعرية فى "عينات من الشعر الدرامى". أما تشارلز لامب فيقارن استخدام الصور الشعرية عند بيامونت وفلنشر مع المهارة الفنية عند شكسبير، وهى ملاحظة فردية لطيفة.

(١) إن سيكولوجية التداعى، كما مثلت فى الصور الشعرية عند شكسبير، تناولها حديثا وبتفصيل أكثر إيلورد ي. لرمسترونج فى كتاب "الصور الشعرية عند شكسبير"، لندن، ١٩٤٦.

ومن بين الشعراء الذين تأثروا بأسلوب شكسبير وصوره الشعرية^(١) جون كيتس. ونحن نجد أن طبعاته الصغيرة لدراما شكسبير التي نشرت بواسطة كارولين ف. ي. سبيرجيون تبين لنا كيف أن كيتس نوه بالصور الشعرية والفقرات الاستعارية مرارا وتكرارا، ومن الممكن دائما أن نتتبع مصدر الوحي المباشر في أعماله الشعرية. ولكننا أحيانا نبحث عن مجرد ملاحظة واحدة عن الصور الشعرية عند شكسبير لدى الشعراء الألمان مثل: إي دبليو شليجل أو لودفيج تيك وهما المعجبان بشكسبير دون فائق.

وكان جوته من بين معاصريهم الذي أقر تماما أهمية وطبيعة الصور الشعرية عند شكسبير "إن عمل شكسبير غنى بالعبارات المجازية" يقول جوته ذلك في أقواله المأثورة في النثر. وهو يلخص في مقالة عن شكسبير إلى حقيقة أن لغة شكسبير ترسم كل مجالات الحياة في شكل الكلمات: "إن كلمات شكسبير هي معرض ضخم وحي، أما الفيلسوف هيجل فقد كان الناقد الوحيد الذي لاحظ المطابقة الدرامية للصور الشعرية عند شكسبير. وفي الجزء الأول من "ما يخص الناحية الجمالية" نجد أنه يحلل وظيفة الصور الشعرية والمقارنة في الشعر الدرامي ممثلا ملاحظاته بأمثلة أخذت من مؤلفات شكسبير^(٢).

وقد مضى وقت طويل قبل أن يدرس أسلوب ولغة شكسبير بصورة جدية ، وقبل أن يتم الاعتراف بقيمة الصور الشعرية لفهم الدراما الفردية. وحتى بداية القرن العشرين لم يقل نقاد شكسبير، من الناحية العملية، أي شيء عن الاستعارات والصور البيانية عند شكسبير، ويستثنى منهم إدوارد داودن ، و. ي. س براندلي. وفي الواقع أن أحد رؤساء جمعية شكسبير الألمانية قد وضع استخدام الصور

(٢) س. ف. جون ميلتون مري، "كيتس وشكسبير" لكسفورد، ١٩٢٥.

(١) شكسبير عند كيتس، نشر بواسطة س. ف. سبيرجيون، لكسفورد، ١٩٢٩.

الشعرية ضمن "أخطائه وعيوبه"^(١). ومن المؤكد أنه كان من الضروري أن نتوصل الى فهم كامل وواضح لمغزى الأسلوب واختيار الألفاظ في الشعر، قبل أن نحاول أن نندرس الصور الشعرية وعلاقتها بالدراما. وقد قام بهذا، في الحقيقتين، الأخيرتين، العديد من المؤلفات التوضيحية والتي يتناول البعض منها أيضا موضوع الاستعارة عند شكسبير.

ونحن ندين بالفضل لكارولين ف سبيرجيون لأنها صنفّت وبحثت كل الخزائن المحتوية على الصور الشعرية عند شكسبير بطريقة منظمة لأول مرة^(٢)، ونجد هنا، لأول مرة، وفي كل المسرحيات تقريبا، كيف تظهر نزعات ثابتة لا تتغير في الصور الشعرية للدراما، وهي تبدو مرتبطة ارتباطا وثيقا بموضوع وجو المسرحية. وتقدم الدكتورة سبيرجيون في الجزء الأول من كتابها، للقارئ موضوع الصور الشعرية بهدف الاقتراب من شخصية شكسبير بهذه الطريقة. وهي تقيم الصور الشعرية على أنها مبنية على حاسة وذوق واهتمامات شكسبير. وأنها شاهد على أدواته الشخصية وصفاته الجسمية والعقلية. إن الدكتورة سبيرجيون تعتقد أن فكرة تفضيل شكسبير لمجموعات ودرجات معينة من الصور البيانية تكشف لنا عما يحبه وعما لا يحبه. وهكذا تعتبر الصور الشعرية عنده بمثابة مخطوطات لحياته الخاصة، ومראה لرؤاه الخاصة للأشياء. والمفهوم الذي تقوم عليه الدراسة يختلف

(٢) بخلاف الكتابات التي اقتبست في الفصل الأول نجد وجب كير، "الشكل والأسلوب في الشعر"، لندن، ١٩٢٨، وجورج ريلاندز، "الكلمات والشعر"، لندن، ١٩٢٦ و اليزابيث هولمز "خصائص الصور الشعرية في عصر اليزابيث"، أكسفورد، ١٩٢٩. وإذا أردت وصفا تفصيليا للدراسات الحديثة عن موضوع الصور الشعرية عند شكسبير حتى سنة ١٩٣٧، انظر إيما إلياس فيمر، "بعض الأبحاث الحديثة عن الصور الشعرية عند شكسبير"، جمعية شكسبير سنة ١٩٣٧ (مطابع جامعة أكسفورد) وإبولرد أ. أرمسترونج "خيال شكسبير"، لندن، ١٩٤٦ وروزموند نيوف، "الصور الشعرية في عصر اليزابيث وفي عصر الميتافيزيقين"، شيكاغو، ١٩٤٧. ومودي أ. براير "لغة التراجيديا"، نيويورك ١٩٤٧. والأخت ميريام يوسف "استخدام شكسبير جماليات اللغة" نيويورك ١٩٤٧.

(١) "الصور الشعرية عند شكسبير ودلالاتها"، كمبردج ١٩٣٦. وفي الصفحات التالية تشير إلى هذا المؤلف كصور شعرية لشكسبير أو "ككتاب لسبيرجيون".

عن وجهه النظر هذه. ويبدو من الواضح أن اختيار شكسبير للصورة البيانية أو التشبيه في لحظة معينة في المسرحية تحدده القضايا الدرامية التي تنشأ عن تلك اللحظة أكثر من اهتماماته الشخصية. ونحن نقر أن شكسبير قد استخدم بواعث يريد إبرازها ومجالات للصور الشعرية، وهذه المفاضلات ربما تعطى تلميحات من وقت لآخر عن اهتماماته. ولكن ربما نلاحظ بصورة متكررة أن المدى والباعث على الصور الشعرية في الدراما يتعدلان باستمرار بسبب عوامل ليست أصيلة في شخصية الشاعر. أليست إحدى سمات كاتب الدراما أنه يمتلك شخصية أكثر فهما وأكثر قدرة على النقل وعلى تبديل الصورة من الرجل العادي؟، شخصية تحتسب السؤال الآتي غير مطابق لمقتضى الحال. هذا السؤال هو: ما الذى كان يحبه أكثر في حياته اليومية؟ وهناك أسلوب آخر مهم وجديد كمدخل للصور الشعرية عند شكسبير وبدأه جى ولسون نايت الذى بدأ - فى سلسلة من الكتب المثيرة^(١) - يتناول الصور الشعرية على أنها تنتمى إلى "مثال أدنى من مستوى الحكمة والشخصية"^(٢) حسب تعبير ت. س إليوت، ويتم اختباره بدرجة أقل بسمته الوقتية داخل الدراما. ولكنه مستقل عن التابع الزمنى للمسرحية. وقد أدى تأكيد ولسون نايت على أن الصورة الشعرية جزء متكامل من مستوى الحيز للمسرحية إلى اعتراف واضح بالصلات الدقيقة الموجودة بين الأساليب المختلفة وبواعث الصور الشعرية، وأقر ذلك رؤية مضيئة تبين علاقة الصور الشعرية بالحالة المزاجية والموضوع والتجربة الخاصة التى تؤسس عليها صياغة المسرحية. وقد أدى إلى اعتبار الصورة الشعرية معبرة عن رمز معين يستطيع من وجهه نظر نايت، أن يكشف لنا معنى المسرحية أكثر من أى شيء آخر. وهذا

(١) "عجلة النار"، اكسفورد، سنة ١٩٣٠.. "الموضوع الإمبريالى"، اكسفورد سنة ١٩٣١ "العاصفة الشكسبيرية"، اكسفورد، سنة ١٩٣٢. "تاج الحياة" اكسفورد سنة ١٩٤٧.

(٢) مقالة "عجلة النار".

التفسير الرمزي للصور الشعرية عند شكسبير اكتسب تدعيما أكثر في كتب نايت الأخيرة، وتبعه نقاد آخرون ليتمشوا مع إتجاه جديد ومهم في النقد الشعري، طبقوا هذه الطريقة بشكل منفردة أكثر مما فعل نايت. إلا أنه من الواضح أن شرح شكسبير اعتمادا على هذا المدخل فقط كان معرضا لإغفال "الحقيقة الدرامية" لمسرحياته، ومهملا لمظاهر مهمة مثل المهارة الدرامية والحبكة وظروف المسرح... إلخ. وبالنسبة لمن يدرس شكسبير يجب - وفقا لذلك ألا يظهر بديل البحث، سواء الدراسة الوقتية للحدث أو "الخلفية الخيالية التي لا ترتبط بزمن معين"، وألا تظهر ضرورة وجود خط فاصل، كنقطة رحيل إلى دراسة الدراما الشكسبيرية. وستكون إحدى المهام في المستقبل في نقد شكسبير، أن تجمع هذه الأساليب المتشعبة لهذا المدخل مرة ثانية.

الباب الأول

تطور الصور الشعرية

في مسرحيات شكسبير

في الفترتين الباكرة والمتوسطة

الفصل الأول

تاييتوس أندرونيكوس

بأى معنى وإلى أى حد يمكن أن يقال إن شكسبير مؤلف "تاييتوس أندرونيكوس"؟. هذا السؤال مازال موضع جدل^(١). ولكن حتى إذا افترضنا أنه كتب جزءا منها فليس هناك مسرحية أخرى نستطيع من خلالها أن نكون فكرة عن بداية شكسبير أو عن المحطة التى بدأ منها.

عندما نقرأ أو نشاهد مسرحية تاييتوس على المسرح، يتكون لدينا انطباع أننا نشاهد أحداثا ضخاما، ونسمع خطبا طنانة دون أن يكون لدينا أية فكرة واضحة عن أهمية هذه الأشياء أو دوافعها المنطقية. إن أحداث الرعب المخيفة، وانفجارات العواطف المريعة تدهشنا لأن فيها عنصر المفاجأة ولكنها تعجز عن إقناعنا. ولا يحدث هذا بسبب غياب الدوافع الحقيقية عن المسرحية فحسب، بل يحدث لأن طبيعة وسمات الأشخاص التى تستمد منها هذه الأحداث الضخمة ليست عظيمة بحق. إننا ندرك فى مسرحية تاييتوس فقط أحداثا كبيرة ونتائج تترتب على طبيعة الشخصيات، ولكننا لا نرى للمصدر الحقيقى لهذه الأحداث فى الشخصيات نفسها. وهذا يعنى، إذا حاولنا أن نستخدم كلمات وأسلوب تاييتوس أن كثيرا من التعبيرات والخطب تظل عديمة الجدوى، بحيث لا تفرق كثيرا عن أى حركة فعلية خالية من

(١) إن استعراضنا لأهم النظريات الخاصة بمشكلات التأليف مع عرض تقديم جديد وجريء لهذه الحالة، يمكن أن نجده فى مقدمة الأستاذ جون دوفر ويلسون عن تاييتوس أندرونيكوس فى كتاب "شكسبير الجديد". ونحن نجد أن ثمة مناقشات مهمة فى صالح شكسبير عن استخدامه للمصادر الكلاسيكية قد قدمت فى مقال إميل وولف، "شكسبير والتقديم".

الدلالات. إن الكلمات ليست بالضرورة معبرة عن تفرد الشخصيات التي تنطقها. بل إن شخصيات أخرى يمكن أن نتحدث بكلمات غيرها. وهناك فقرات عديدة في تايتوس لا تخدم رسم الشخصيات، كما أنها لا تخدم سياق الأحداث وبالتالي تخدم طبيعة الحدث المسرحي. إن المتعة التي تتبع من أشكال التعبير العاطفية ومن الخطب الرنانة المدوية ومن الأحداث الجذابة المشوقة تقودنا مرارا وتكرارا إلى أن نتباعد عن البناء العضوي الداخلي للدراما.

ومن ثم فإن من سمات شخصية تايتوس أن الرغبة في التعبير الفعال أعظم مما يتم التعبير عنه. إذ إن المفهوم الخاص لدى الكاتب المسرحي عن هذه الأحداث الهائلة، والمتلقين لها لم يكن مرنا ولا واقعا بالقدر الكافي ليشكل وسيلة التعبير. وعلى أي حال إذا كنا نقر بفضل شكسبير في تايتوس فليس ذلك بسبب تجربته واقتناعه الخاص، ولكن بسبب الرغبة في التفوق على كايد ومارلو عن طريق الأحداث الضخمة والأعمال المرعبة المتأصلة في المسرحية.

إن عدم التناسب الداخلي في طبيعة واستخدام الصور الشعرية يصبح واضحا عن طريق سيطرة الرغبة التي لا يمكن كبحها للتعبير عن أية حاجة حقيقية له. إن الصور البيانية تسير عشوائيا دون علاقة عضوية مع إطار المسرحية تماما مثل كل وسائل التعبير الأخرى ولكنها أقل تنظيما في تايتوس. إن الإخفاق في العلاقة العضوية بين الصور الشعرية وسياقها يمكن معرفته من ملامح الأسلوب؛ ففي تايتوس نجد أن المقارنة التي تضاف بواسطة أداة التشبيه "مثل" أو "ك" يكثر استعمالها. والأداتان "مثل" و "ك" لا تجعلان الصورة الشعرية بعيدة عن النص وتعزلها بطريقة معينة فحسب ، ولكنها تبين أن الشيء الذي يقارن والمقارنة نفسها شيء مختلف ومنفصل، وأن الصورة والموضوع ليسا متمائنين، ولكن عملية المقارنة تصبح حائلا. إنه لمن الزيف أن نبالغ في أهمية هذه الحقيقة ، لأننا نجد في مؤلفات شكسبير الأخيرة مقارنات كثيرة تعرض باستعمال " مثل "و" ك". ورغم

ذلك فإن تكرار هذه المقارنات مع الأدوات "مثل" و"ك" في "تليتوس" وأندرونيكوس" ليس جديرا بالاحترام. وهذا الشكل المهمل من العلاقة يتطابق كلية مع الطبيعة الحقيقية لهذه الصور ولو أخذنا على سبيل المثال مقطوعات مثل هذه:

هذه للدموع العذبة.....

وقعت على خديها، كنقطة من المن.

على الرغم من تجمعها كالزنبقة في معظم الأوقات.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١١)

....هذه القبله ليست مريحة

كماء بارد لحية تموت جوعا

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢٥١)

لو أخذنا هذه الأمثلة فإننا نرى أن هذه الصور الشعرية هي ببساطة مضافة إلى الجمل الرئيسية التي تأتي بعد ذلك، تتعاشق داخل السياق، وألحقت بما ذكر من قبل للإنعاش والتزيين. لقد خطرت ببال شكسبير كفكرة تأتي إلى ذهنه متأخرة "كتوضيح" وكمثال، ولكنها لم تكن موجودة من البداية المبكرة كمفهوم شعري مترامن بين الشيء والصورة. وتستطيع أن تستعنى عن هذه الصور دون أن يفقد النص أيا من إمكانيات فهمه أو وضوحه. حقا إن هناك فقرات أطول في تليتوس، يمكن أن تقطع من النص دون أن نشعر بالحذف في الفكرة أو في البناء:

الآن ترتقي تلمورا قمة الأولمب، في مأمن من سهام القدر،
تنبؤا مكانة رفيعة، بمنجاة من قصف الرعود ورمض البروق،
سلبية لا تتطاول لتهددها قبضة حاسد مرور كأنها الشمس
الذهبية عندما تحيي الصباح، حتى إذا ما بسطت على المحيط

شعاعها ولآلئها أسرعت تعبر الأفلاك بمركبها الوهاج، مرتفعة
فوق أعلى نرى الجبال. تطل عليها بازدياء. تلك هي الآن
تامورا.

يقف الشرف الدنيوى فى خدمة حكمتها ويدين لها، وتركع لها
الفضيلة خاضعة وترتعد من غضبها.

(الفصل ٢ المشهد الأول، بيت ١)

إن أبيات تشبيه الشمس وابتسامتها (الأبيات ٥-٨) يمكن أن تحذف دون أن
نفقد أى شىء مهم ودون أن نلاحظ هذا الحذف. وهذه الابتسامة غير مناسبة
للموقف، لأنها تتراكم كصورة ثانوية فوق الصورة التى تحتويها الأبيات (١-٤)
ولأنها تتسبب فى مقاطعة كلامية طويلة جدا بين البيت الرابع والبيت العاشر.

وهنا نستطيع أن نتحدث عن اتجاه يجعل الصور الشعرية مستقلة، حيث
يكتب شكسبير جملة توحى إليه بصورة، ثم يبدأ فى الإطناب فى هذه الصورة
ويسهب فيها من أجل غرضها، وينسى فى الوقت نفسه تقريبا نقطة البداية. إن
المقارنة فى هذه الحالة تكون دائرة مستقلة تنتمى إلى ترتيب التشبيهات فى الملحمة
الوصفية كما يظهر غالبا عند سبنسر فى قصيدته "ملكة الجان" مثلا. ومن ثم يمكن
القول إن شكسبير استخدم هنا نوعا من الصور التى لا تنتمى إلى الدراما ولا
تصنف تحت بابها، ونتيجة لذلك تظهر على أنها إضافة غريبة عن الموضوع.
وعلى الرغم من أنها صفة للأسلوب الملحمى الذى يتوسع فى كل التفاصيل يقطع
زمن الحديث، محذرا عن طريق الأوصاف الكثيرة والاستطرادات المفصلة، فإن
الدراما لا تتحمل مثل هذه الطريقة البطيئة وهذه الأحوال الهائلة فى رسمها. وكلما
أصبح شكسبير فنانا دراميا كلما أصبحت هذه التشبيهات الوصفية أقل مغزى. وفى
مسرحية "هنرى السادس" نصادف مثل هذه التشبيهات من وقت لآخر، ولو أنها

حدثت بصورة نادرة في المسرحيات الأخيرة لكان لها دوافع درامية، ولكنها منذرة وموحية بصفات شتى، وبذلك تستطيع أن تحافظ على حقها في الوجود. ولكن هذه التشبيهات المبكرة تعتبر أكبر مقابل للصورة الدرامية. وفي الأعمال الأولى مثل "ريشارد الثالث" لا يوجد الكثير من التشبيهات المقحمة المهلهلة التي يمكن حذفها من السياق دون صعوبة.

إن هذا النقص في العلاقة الداخلية والخارجية بين الصور وبين إطار النص أو التسلسل الفكري هو في حد ذاته مظهر لمبدأ الإضافة الذي يميز أسلوب تايتوس كله. وإذا تناولنا إحدى المقطوعات الطويلة، وبحيث إن كانت الصورة الشعرية التي تهمنا قد تم التمهيد لها بطرق أسلوبية، إن كانت تنمو عضويا بعيدا عما حدث من قبل، أو هي كانت تمثل التصاعد في المعنى بالنسبة للفقرة، فإننا يجب أن نجيب عن كل هذه الأسئلة بالنفي. إن بيتا واحدا يتحرف في اتجاه بيت آخر، والصور الشعرية تضاف كثيرا دون إعداد كما يحدث بالنسبة للأفكار. ومبدأ الإضافة هذا يجد نظيرة المساوي له في عدم توفر الدعامة، والتي ينتج عنها وقفة بعد كل بيت ويتحتم إن كل بيت جديد يبدأ من جديد:

إن الأطيوار لتتشد الأنغام على كل غصن، وإن الثعجان ليرقد
ملتقا حول نفسه في الشمس المنعشة، والنسيم الرطب يهز
أوراق الشجر الخضراء.

(الفصل الثاني، المشهد الثالث بيت ١٢)

وعلاوة على ذلك فإن طريقة الإضافة هذه لجعل البواعث المتفصلة تقف جنبا إلى جنب، وكل منها متفصل عن الآخر، يمكن ملاحظتها في بقاء فكرة الخطب المقطوعة، ففي كل واحدة تستطيع أن تفصل بدقة بين الأفكار والموضوع، وفي كل حالة تأتي بموضوع معين، ونسير فيه حتى نهايته، ثم يأتى الموضوع

الجديد دون مرحلة انتقال، ويختفى فن الانتقال للارتباط الداخلى فى بناء الدراما بأكملها ، كما يحدث ذلك أيضا فى الأسلوب وفى الصور الشعرية، ثم فجأة تتخذ الشخصيات أكثر للقرارات أهمية، وتتبدل اتجاهاتهم من نقيض إلى نقيض فى لمح البصر (سلوك تايتوس، الفصل الأول للمشهد الثانى، والفصل الثالث للمشهد الأول... إلخ). إن شكسبير لم يكن مدركا حقيقة أن الأعمال العظيمة يجب أن ترهر وتتضج فى "رحم الزمن". وأن الصراع والتصالح ينموان بالتدرج وفى تنوعهما نرى اعتمادهما المعقد على الأحداث الأخرى. وبدلا من إعدادنا لاستقبال حدث عظيم ومرحلة تصاعد، والسير معها خلال كل مراحل التطور حتى نصل إلى القمة، بدلا من كل ذلك فإن شكسبير يهيم علينا من الفصل الأول فصاعدا بتصاعدات وبتكاثر للأحداث المخيفة والكلمات ذات الأصوات الرنانة^(١).

وعلى ذلك فإن ما يجعل الحدث حقيقيا على نطاق أوسع يمكن ملاحظته الآن على نطاق محدود فى أسلوب الدراما بأكملها. إن اللغة تضيف وتتراكم وتسعى إلى استبدال للوضوح والتحديد عن طريق التكاثر. إن تكس الصور الشعرية إشارة إلى حقيقة أن المتعة التى نحس بها فى صياغة المقارنات أكثر كثيرا من حاجتنا إلى رسم شخصيات استعارية فيها مرلوغة. وكمثال لمثل هذا التكس للصور الشعرية نقبس فقرة من الفصل الثانى:

إنه يلبس فى أصبع الدلمى خاتما ثمينا ينير للحفرة كلها، وكأنه
السراج الذى ينير نصبا للناس، وقد تلقى ضوءه فضاء خد
الميت، المعفر بالتراب. وأظهر جوف الحفرة العابس للوعر،

(١) من أجل البحث عن الأحداث والبيئات التراكمية كسمة للتراجميا فى عصر اليزابيث، انظر كتيب ل. ل شوكتج، شكسبير ومأساة العصر، بيرن، ١٩٤٧.

كما طلع القمر شاحبا على جثة بيراموى، حيث رقد غارقا فى
دمه الطاهر، آه يا أخى، أعنى بيدك الواهنة.

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ٢٢٦)

إن المقارنة المدروسة فى حالة برامبوس هى صورة بيانبة ثانبفة لآاتم
باسنبوس الذى شبه بالشعبة الصغفرة. وهى إضافة مدروسة لا مبرر لها مطلقا،
وكان يمكن أن تحنف. وفى حديثنا عن "هنرى السادس" سوف نتاح لنا الفرصة
لنتحدث عن العادة المميزة لشكسبير الشاب وهى ازواجفة الصور المتعددة كل مع
الأخرى بواسطة كلمة "أو". ويمكن أن ىشار إلى هذا ببعض الأمثلة من مسرحفة
"تايتوس".

والفرقة للآى اقنبست نقودنا إلى سؤال آخر: ما مناسبة هذه الصورة البفانبة؟
لقد سقط مارتفوس فى هوة سحفة على جثة باسانفوس التى توارت هناك. فى هذا
الموقف الرهفب الذى أوشك ففهِ مارسفوس على الإغماء كما فعراف بنفسه فخرج
لنا هذه التشفففات لآاتم باسفنفوس، وهى تشفففات مرتبطة بالظروف.

وأحسن مثال فدل على هذا التناقض السخف بفن المناسبة والصورة البفانبة
قدم فى لمقطوعة (٤٧ بفتا) للآى ألقاها ماركوس عندما وجد لاففنا الآى مثل بها
فى الغابة (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بفت ١٧). إن المسألة ففست فقط أن إنسانا
فرى مثل هذه الفظائع ففجر ففنا طوفلا مملوءا بالصور البفانبة والتشفففات التى
تبدو فرى ملائمة وفرى متناسقة، ولكن المسألة ففضا أن هناك الطبيعة فرى المناسبة
لهذه الصور البفانبة كما هى والمداعبة التى توصف بالتعسف الذى فكشف ذلك
التنافر. إن نهر الدم الذى ففبفق من قم لاففنا للفعفة ففأرناه ماركوس "بالنافورة
الآى تصب للمفاه وتحركها للرفاح" و"ففنها" ففدون بلون أفر مثل وجه التاففان
(أفد الففارة الففوناففان)، فففحدث عن ففنها للمرتجففان ففسترجع الماضف ففقول

إنهما ترتعشان مثل أوراق شجرة تترجرج وتهتز على العود وتجعل الخيوط الحريرية تفرح عند تقبيلها^(١)، وعلاوة على ذلك فإن الحديث مزخرف بعدد من الموضوعات الأسطورية المدروسة (تيليوس وفيلوميل وسيربيرس).

وبهذا الخصوص فإن استخدام الفكر الأسطوري في تاييتوس وفي المسرحيات الأخيرة، استخدم شكسبير الأسلوب الأسطوري؛ لكي يضيف إلى الحديث أو الشخص طابعا خاصا وفرديا (الموقف الأسطوري المتوازن يقدم لنا غالبا في صورة حية)^(٢). ومن الناحية الأخرى فإننا نجد في "تاييتوس" أن استخدام التشبيهات الأسطورية مازال يرجع كلية للرغبة في تقديم المعرفة. وعندما يقال إن الفضائل عند ساتورين "تتعرض على روما، كما تتعرض أشعة تايان على الأرض"، أو أن تامورا تفوق النساء الرومانيات في إشعاعها "مثل إلهة القمر والصيد الوقورة بين الحوريات" (الفصل الأول، المشهد الثاني). هذه الصور البيانية مبتذلة، وفي أحسن الأحوال، في حالة المقارنات الأسطورية الأكثر غموضا نجد أن شكسبير يحاول إثبات أنه مثل جرين في قدرته على استخدام الأساطير.

وهذا الطموح لتوضيح إتقانه لطرق الأسلوب الشائعة في ذلك الوقت، هو الذي قاد شكسبير إلى التصورات المعقدة التي نقابلها في "تاييتوس"، وفي هذه الأيام قد يبدو لنا هذا المفهوم كصورة تصبح فيها الصور البيانية التلقائية متجمدة على

(١) إننا نجد في مقدمة تاييتوس أندرونيكوس" التي كتبها جون فوفر ويلسن تفسيراً لهذا، كما نجد أمثلة مشابهة "للتشويق المبالغ فيه" أو "صوت الجوستي" الذي كتب عمداً، وكان شكسبير يعرف ما هو. وهكذا كان لابد أن ننظر إلى الأحاديث الكثيرة المليئة بالتشويق على أنها طريقة كاريكاتورية للأسلوب الذي كان يحثركه شكسبير، ولذلك فقد تم تلويحه في شكل قناع ساخر.

(٢) هذا هو الحال مثلاً في الجزء الثاني من مسرحية "هنري الرابع" عندما يظهر الرسول، ويفكر نورثمبرلاند برسول الشوم الذي جاء ليريلم بخير احتراق طروادة (هنري الرابع، الفصل الأول، المشهد الأول ٧).

هيئة أرقام رياضية. وفي المراحل الأولى لكتابات شكسبير نحن غالبا نجد فقرات تكبر فيها الصور البيانية البسيطة وتصبح مفاهيم مسهبة. وفي الوقت الذي نجد فيه أن الصورة البيانية البسيطة كالاستعارة تزيد كثيرا من الانفعال في الحديث، فإن أثر التصور الذي نخلص إليه منها يكون على عكس ذلك تماما. والطريقة العقلانية المرتبطة بالظروف التي يشتت فيها للتصور الموقف بأكمله، يحتمل أن ينزع من الخطاب حركته الانفعالية ويجعله يبدو باردا ومصطنعا. وعندما يصرخ تيتس قائلا:

"قلترطب دموعي شهية الأرض الجافة" (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢٤). فإن هذا يبدو طبيعيا. وفي الأبيات التالية ينسج أمامنا تصورا عن هذا البيت. وبهذه الطريقة نجد أن تلقائية هذا الشعور الجارف تتضاءل بسبب الاستخدام المصطنع للصورة البيانية (الفصل الثالث، المشهد الثاني بيت ٤٥). ونحن نؤكد أن هذه الأحكام جاءت تبعا لمستوى الذوق. لأن معاصري عصر اليزابيث أنفسهم كان يروق لهم الاختراع الذكي والتعقيد الحائق الذي كانت توحى به تصوراتهم. ورغم ذلك فإن شكسبير بحسن تقديره لجميع الأمور ابتعد كثيرا عن الصفات غير الطبيعية للتصورات^(١). غير أنه مازال يستعمل التصورات في التراجيديا، فإنه لا يستخدمها بهذه الطريقة المصطنعة.

ومن الطبيعي تماما أننا في مسرحية متأثرة كثيرا بمارلو في أحداثها وفي مفهومها للإنسان، نجد أن الصورة البيانية كذلك تعكس تلك الأثر^(٢). والأبيات الآتية تشهد على ذلك:

(١) يناقش أوليفر إتن في محاضراته السنوية عن شكسبير، ١٩٢٦، الأسلوب عند شكسبير "من حيث عدم قبوله المتريد للتكلف في الكلام". وكذلك كفل الآسة جى دى ويلكوك في مقالها "شكسبير كناقذ لغوي"، جمعية شكسبير ١٩٢٧.

(٢) إن دراسة أ. فرتي "تأثير مارلو على أسلوب شكسبير المبكر"، استراسبورج (١٨٨٦) أخفقت في بحث مسألة تأثير الصور الشعرية لمارلو.

فسيكفر الجو من أنفاس تهدأتنا، وستغشى الشمس غيرة من
ضباب آهاتنا كما تغشاها السحب، عندما تحتضن الشمس وهي
تذوب من حرها.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢١٢)

لقد استطاع شكسبير أن يتعلم من مارلو ليس فقط كيفية استخدام الصور
البيانية للمقارنة، أو إلقاء الضوء على الأشياء الملموسة أو السمات الخاصة، ولكنه
أيضا تعلم كيف يستخدم الصور البيانية كوسيلة للتعبير عن الآمال الكبرى
والرغبات والانفعالات لدى الإنسان. ومن بين جميع كتاب عصر إليزابيث الذين
سبقوا شكسبير، فإن مارلو هو الدرامي الذي لا تعتبر صورته البيانية تقليدية،
باعتبار الصورة البيانية شكلا شخصيا للتعبير عن الشخصيات المتحدثة، استطاع
مارلو أن يخلق للصور الشعرية وظيفة جديدة تماما. إن الأشكال الشائعة للتعبير لم
تكن كافية لإشباع طموحات تيمور لنك. إن عالم الصور الشعرية فقط الذي يقدم لنا
الأجزاء الضخمة المطلوبة. وفي عالم الواقع استطاع تيمور لنك أن يهزم الأرض
ولكنه لم يستطع أن يهزم السماء. وبسبب هذه الرغبة الأعظم يخلق تيمور لنك في
صوره مجالا وراء الواقع يصل إلى النجوم وإلى الأركان كما لو كانت دمي تعبر
(في خياله) الاتساع المترامي لقبة السماء بسهولة. ونجد في شخصية تيمور لنك
التي أبدعها مارلو أن الصور البيانية تبعا لهذا، لها وظيفة درامية مهمة. إن عظمة
تيمور لنك - كما تظهر من أعماله - ومؤشراته تدعم وتسمو بواسطة هذه
الصور، وتصل إلى درجة عليا من الخيال الذي لا يصدق عقل. وهي تميز تيمور
لنك بتكرارها على مستوى آخر للطبيعة الضخمة لآماله وفرديته. وفي الوقت نفسه
- بالاستخدام المتكرر لمثل هذه الصور بموضوعاتها الشائعة - يخلق لنا انطبعا
بالأبعاد الضخمة للانفعالات التي تشكل المسرحية بأكملها وتتسجم مع الطبيعة
الجبارة لتيمور لنك.

ومن الضروري أن نسترجع هذه الغرابة في صور مارلو الشعرية لكي نفهم ما اقتبسه شكسبير، وما لم يقتبسه منها. وعندما تعبر شخصيات التاريخ المبكرة عن رغباتها العظيمة وتهديداتها وعواطفها وانفعالاتها عن طريق الصور البيانية، تظهر لنا هنا وظيفة ترتبط ارتباطا وثيقا بدور الصور البيانية عند مارلو. ولكننا سرعان ما ندرك مواطن اختلافات شكسبير عن مارلو. إن مارلو يستخدم هذه الصور البيانية الضخمة التي نرى فيها القوى العظمى وتتحرك العناصر في حركة دائرية. ولكنه أيضا يستخدم مثل هذه الصور البيانية عندما لا تكون المسألة مسألة أشياء عظيمة أو انفعالات كبيرة (وهي الوحيدة التي تبرر مثل هذه الزيادة)، ومن الناحية الأخرى فإن شكسبير يتدرج وينتقى. ونحن نرى في مسرحيته "هنري السادس" و"ريتشارد الثالث" كيف أن حسن تقديره ولياقته الفنية ينتشران تدريجيا. إن صور مارلو تختفى أكثر وأكثر، وهذا ليس فقط لأن شكسبير يجمع صوره البيانية من الملاحظة المجردة للطبيعة ومن مشاهد الحياة اليومية^(١)، ولكن لأنه يبدأ في تتبع الملاحظة الخاصة التي يوصي بها الشخصية الأولى عندما يأمرها "أن تختار الحدث الذي يناسب الكلمة، والكلمة التي تناسب الحدث" كذلك، (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ١٩).

ولكن بالنسبة لتايتوس فنحن لا نرى إلا أثرا قليلا لهذه "المراعاة الخاصة والاجتهاد". وربما نضيف ملاحظة أخرى تراعى في حديثنا فنحن لا نرى أسئلة يراد بها التأثير على المشاهد في أي مسرحية من مسرحيات شكسبير كما نراها في تايتوس. وتكرار هذا الأسلوب يلقي ضوءا على نظرات الشخصيات كل نحو الآخر، لأن السؤال الذي نريد به التأثير على السامع سؤال لا نتوقع له ولا ننتظر منه أي إجابة، فقد وضع من أجل السؤال نفسه. إن الحوار في مسرحية تايتوس

(١) إن المقارنة بين للصور الشعرية عند مارلو، وتلك الصور عند شكسبير نجدها في كتاب الآسنة سيرجيون ص ١٥.

يوخى بأنه حوار، ولكن الواقع أن الشخصيات لم تبدأ الحديث مع بعضها، ولكنها تلقى مقطوعات طنانة أمام الجماهير.

إن الاغتياب لسماع الأسئلة المؤثرة على السامعين، والذي نلاحظه فى تايتوس، فكرته تغليف اللغة بمجرد زينة بلاغية تخلو من الحركة ومن الجلال. وكثير من الصور البيانية أيضا تظهر فى شكل أسئلة تؤثر على السامعين مثل:

أى أحمق أضاف إلى البحر الزاخر بالأم فيض ألم جديد، أو
حمل لطرودة المشتعلة المتوهجة شعلة من النار.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، أبيات ٦٨-٦٩)

وإذا عصفت الريح على البحر أزيد البحر فى جنون يتزايد
وكانما يهدد السماء بصفحته القديمة المنتفخة المتعالية.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢٢٢)

غير أن الأسلوب البلاغى لا يقتصر على الأعمال المبكرة لشكسبير^(١). إنه يظهر بصفة دائمة حتى فى التراجيديات المتأخرة. وفى هذه الحالة أصبح الشكل المناسب للتعبير لدى الشخصيات وراح ينسجم مع الموقفين الداخلى والخارجى.

(١) إذا أردت الاطلاع على ملاحظات تضىء لك الطريق، وتختص بنظرة شكسبير إلى البلاغة والاستخدام البلاغى للصور الشعرية فى تايتوس، انظر المقالة العجيبة التى كتبها وف تشيرمر شكسبير والبلاغة، تورنجيه، ١٩٥٠.

الفصل الثانى

الملهويات الباكرة

إن الصور الشعرية فى المسرحية الهزلية "عناء الحب الضائع" بالمقارنة بـ "تايتوس أندرونيكوس" لها طبيعة أكثر تناسقا، لأن الشاعر هنا كان يمثل لنا عالما نرى فيه أن طريقة المقارنة التى اعتدنا عليها فى مسرحية تايتوس هى فى الحقيقة مألوفة. ومع أنه كان يبدو غير محتمل فى تايتوس أن مارتوريوس يقدم لنا مقارنات أسطورية لدى سقوطه عن الحب مع باسيانوس المقتول. فإن المقارنات نفسها لا تبدو غير طبيعية عندما يعبر عنها أحد رجال البلاط الملكى الذى يسير على قواعد الإتيكيت الخاصة بالبلاط. وفى بلاط نافار خلق لنا شكسبير جوا يتطلب من الناحية الإيجابية هذا النوع من الكلام المنمق، والزركشة اللقطية. إلا أن هذا العالم ليس عالم شكسبير، مثل عالم التعطش إلى الدماء، وعالم القتل والرعب الذى نجده فى تايتوس. وقد اقتبس من السابقين ومن النماذج الأدبية. وفى مسرحية "جهد الحب الضائع" نجد جو التلاعب والزركشة والدعابة لدى يوفويس، ونجد أيضا الكثير من الحب الأركيدى الذى ينم عن الإبداع والعاطفية. والتوازن فى الأسلوب الذى نجده عند يوفويس والأركيديا "عناء الحب الضائع" يشير إلى هذا. فالتناس جميعهم مرتبطون كل مع الآخر، ومن ثم فهم يتكلمون باستخدام صور شعرية مشابهة ومقارنات مشابهة. ومازال شكسبير يستخدم طرازنا معنا بصور مختلفة فى "عناء الحب الضائع". وكما أن لكل طراز زمننا معنا فإن ذلك الطراز أيضا استخدمه جيل محدود. وبعد ذلك بنصف قرن أصبح غير مفهوم وغير محتمل. ولذلك ظهرت صعوبة فى محاولتنا لفهم الكثير من الدعابات والتورية السائدة فى ذلك العصر.

وفي مسرحية "عناء الحب الضائع" تمتد الفكاهة بدرجة كبيرة إلى تلميحات عابرة تختص بهذا العصر. ومن الناحية الأخرى نجد أن المسرحيات الهزلية الخاصة بالمرحلة المتوسطة تنقل لنا الكثير من الاهتمامات البشرية الشائعة والمواقف الهزلية الخالدة والتناسق. وهي مستقلة عن تحديد ضيق أو كوكبة خاصة في الزمن^(١). وهذا الانتقال يظهر واضحا بصفة خاصة عن طريق الصور الشعرية.

ولكن رغم أن مسرحية "عناء الحب الضائع" هي صورة مجسمة صادقة لعالم الخيال هذا، فهي في الوقت نفسه تشير إلى انحراف عن هذه الصورة، ففي الوقت الذي يقدم لنا شكسبير هذا الجو الكامل مع وسائل الأسلوب الطبيعية بالنسبة له، نجد أنه مدرك تماما كونه غير طبيعي. وهذا النقد نحس به في بعض الفقرات، على هيئة تهكم ظريف. وحسب قول بيرون:

"فقرات ناعمة كالنقطة ومصطلحات مركزة كالحرير....."

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٤٠٦)

وليس هذا هو المثال الوحيد، فإن الدور الذي يلعبه هولوفيرنس والسير نانانيال يدعم هذا القول، وهذان الاثنان يبالغان في الحاجة إلى ابتسامة مدروسة وإلى مصطلحات غامضة المعنى، وهكذا نحول صفة المهارة إلى غموض، ويتناول شكسبير هذا الطراز بتهكم لطيف ويتركه ليقضى على نفسه وبهذه الطريقة يتغلب عليه.

وفي مسرحية "عناء الحب الضائع" يتخذ التعبير الشعري غالبا من التورية وسيلة للصعود. وهناك مشاهد كاملة في هذه المسرحية تعيش على التورية. إن التواء الكلمات وتطويعها واستبدالها ليس شيئا عرضيا، على النقيض من ذلك، فإنه

(١) لقد أوضح ذلك جيدا إيه. كيه تشامبرز (شكسبير، نظرة عامة، فصل عن "جهد الحب الضائع".

يشكل جزءا رئيسيا من المحادثة ويمارس لأهميته في حد ذاته. وهذا ينبهنا أننا يجب ألا ننحى التورية جانبا على أنها تطرف مقلق. وإنما نبحث في طبيعتها، ففي التورية ينعكس السرور والابتهاج الذي أحس به الناس في عصر إليزابيث. والنتائج من ثروتهم اللغوية ونواحي الغموض فيها. ونحن نعرف - من كتاباتهم النقدية في مدح لغتهم الخاصة- كيف كانوا مقتنعين (المعاصرين لـإليزابيث) بأنهم قد اكتشفوا لغتهم مجددا.

وهذا الاستهلاك لإمكانيات اللغة يمكن أن يتخذ صورة متنوعة. فمن الممكن أن يكون إبداعيا حقا، وقد يؤدي إلى أسلوب شعري جديد كما هو الحال مع سبنسر. ومن الممكن أن يظهر في محاولات لزرع الأسلوب وتغليفه كما هو الحال مع لايلي وسيدنى. ولكنه يمكن أن يظهر أيضا مجرد لعبة وتحويل داخل البلاط كما نراه في حالة اللعب بالكلام. وهنا نرى أن الاهتمام باللغة هو ابتهاج بالظاهرة في حد ذاتها، والرغبة في إظهار المهارة الشخصية في تقنيات الكلام واستبداله وإيجاد "الصفة الوحيدة المختارة" كما قال ناثانيل ذات مرة. إلا أن هذه التسلية الغبية - وإن كانت تسير حسب المودة عند رجال البلاط والحمقى في مسرحيات شكسبير الهزلية المبكرة - تحتوى على شيء يمكن رؤيته على أنه عامل مهم في تطور فن التعبير عند شكسبير.

إن شكسبير يهتم أولا اهتماما فنيا بالكلمات، ومعرفته بغموض وتغير الكلمات يطلق له العنان في هذا النوع من التسلية. وفي اللعب بالكلمات اكتسب شكسبير قدرة أكثر على التصرف في إيجاد الكلمات وتحويل الفقرات. وهذه مواصفات بدونها ما كان يمكن للصور الشعرية المعقدة في المسرحيات المكتملة أن تظهر.

إن اللعب الممتد بالألفاظ والصور الشعرية التي نصادفها في المسرحيات الهزلية المبكرة لها دلالة واضحة بالنسبة للحوار. وكانت للتورية أهمية حقيقية في

تطوير الحوار السريع الظريف الذى أمكن عن طريق التغلب على المواجهات العنيفة للشخصيات على المسرح. ويقول مارلو: إن الدراما قبل شكسبير كانت فظة وضعيفة. والشخصيات غالبا تقدم تمثيلية بشخص واحد وكلامها ليست كل شخصية فيه مرتبطة مع الأخرى. وكذلك لا تستمع كل شخصية للأخرى. ولكن اللعب بالكلام يشبه لعبة كرة تتطلب لاعبين مملوئين بالحيوية ولاعبين آخرين ليردوا عليهم واستعدادا لسرعة البديهة، والكلمات تلقى هنا وهناك مثل الكرة، وأى شخص لا يتابع ويلقى بالكرة للآخر يستبعد. ولكن فى الوقت نفسه نجد أن الصورة الشعرية تنتقل من يد إلى يد أثناء اللعبة مثل معزوفة موسيقية تمر بنغمات مختلفة وتنعكس نغمات معينة، وهذا من شأنه أن يجعل الحوار مترابطا. والطريقة الفنية لربط الحوار بواسطة نواحي التشابه أو استمرارية موضوع الصورة الشعرية والحوار الذى بدون ذلك يكون متباعدة، هذه الطريقة سوف نقابلنا مرارا فى مسرحيات شكسبير الأخيرة، وفى هذه المرحلة سوف يبدو لنا شكلا سطحيا تكتيكيا.

ولكن التورية قد تطورت أيضا وهى تظهر فى "عناء الحب الضائع" كاتقسام اجتماعى ينشغل به كل شخص. وفى معارك سرعة البديهة هذه وفى هذه الحيل التى تغلب على اللغة، وفى تحريف الكلمات تنعكس اليقظة وتوقد الذهن عند المعاصرين لإليزابيث. وفى "سيذا فيرونا" تتضح هذه الصورة لدى الخامين سييد ولاونس. ولكنها غير موجودة فى خطب فالنتاين وبروتئوس. وهكذا يختفى الاكتفاء الذاتى للتورية، وتصبح وسيلة لتشكيل الشخصيات. وفى المسرحيات الهزلية للمرحلة المتوسطة تتطور وتصبح أداة لطيفة للفهم المتعمد غموضه للموقف، وبالنسبة للحمقى تصبح وسيلة غير ذكية لإيجاد ملاحظات لها دلالة مزدوجة للمشاهد حتى إن وقعت فوق رعوس زملائهم اللاعبين. وفى "هاملت"، و "ليسر" ومسرحيات جادة أخرى تعد للتوريات دائما مفاتيح مهمة تستجمع الارتباطات فى بناء الحدث الدرامى. إن الصورة الشعرية الغامضة التى تلعب مثل هذا الدور

الكبير في المسرحيات الجدية تتبثق من اللعب بالألفاظ. وباستعمال التهكم الشديد يجعل شكسبير غموض العالم مشرقاً من خلال غموض الاستعارة.

وفي رد أرماندو على موث "الدخان للحو للبلاغة" هناك إشارة إلى البلاغة التي كان لها تأثير عظيم حتى مع هبوطها إلى هذه النقاهات. وإذا استعملت البلاغة على نطاق أوسع فإنها تعد أحسن تفسير لاستخدام الصور الشعرية في المسرحيات الأولى لشكسبير. وتحتوى نصوص كتب عن البلاغة - التي صدر العديد منها في عصر شكسبير - على توجيهات تبين كيف نزين وننمق الأسلوب^(١). ولكن هذا التزيين ليس مشتقاً من الحاجة الداخلية إلى التعبير للملائم. والمقارنات والصور لا تشكل صلة عضوية بين المحتوى وبين نمط التعبير. والشئ الأساسى هو الانتباه التقنى فى الإبداع الفنى لمثل هذا التتميق الأسلوبى. وهذه الزينة تنتج من أجل الزينة فقط.

وهكذا نجد أن شكسبير عندما كان يستخدم الصور فى مسرحياته الأولى كتطريز موشى وكأنهاء مزخرف وكأرابيسك أحسن تنفيذه فنيا فإنه كان ينتمى إلى تقليد ينتقل من القديم إلى عصر النهضة، وهذا التقليد له أهمية خاصة وتطبيق واسع فى القرن السادس عشر^(٢).

وعندما نقول إن شكسبير فى شبابه استخدم الصور كزينة سطحية وأنه فى مرحلة النضج - على عكس ذلك استخدمها كنمط مباشر للتعبير وكأداة للفكر، فإن هذا إنما يشير ليس إلى تطور شخصى من بداية شبابية إلى سيادة وسيطرة ناضجة

(١) انظر وقارن ت. و. بولندوين ولیم شكسبير: قليل من اللاتينية وأقل من اليونانية (١٩٤٤).

(٢) أهمية البلاغة فى القرن السادس عشر والشعريات فى الصور الشعرية فى عصر اليزابيث يعرضه لنا باقناع روزموند تيوف فى كتابه "للصور الشعرية لمعاصرى اليزابيث والميتافيزيقيين" شيكاغو ١٩٤٧. انظر وقارن كتاب ميريام جوزيف "توظيف شكسبير لفنون اللغة"، نيويورك سنة ١٩٤٧.

فحسب بل أيضا إلى انعكاس الانتقال الذى حدث فى المنهج التاريخى للشعر نفسه. وقد يقال أيضا عن الشعر الحديث أن الصور الشعرية يجب أن تصبح التعبير الوحيد عن رؤية الكاتب الشخصية وقد نادى بهذا ذات مرة ميدلتون مرى.

إن الاتجاه إلى استخدام البلاغة فى معالجة الصورة الشعرية فى كتابات شكسبير الأولى يتضح من زوايا عديدة. والتصور يصبح مرة ثانية الشكل الأكثر حدوثا. دعنا - على سبيل المثال - ننظر إلى هذه الفقرة من الحوار بين بوييه والأميرة:

بوييه: فلنسترد كل هديتها ، وحين يقبلون تفتحن كالورود
العاطرة فى نسيم الصيف العليل.

الأميرة: وكيف نتفتح؟ كيف نتفتح؟ أفصح لنفهم كلامك.

بوييه: حيث تلبس الحسان القناع تبدو كالورود الخبيئة فى
براعمها، وحين تنزع عنها القناع تخرج منها فتبدو كالدمقس
الحلو الذى امتزجت فيه الحمرة والبياض. فهن ملائكة تزيح
عنها الغمام أو ورود تتفتح.

الأميرة: كفى ألغازا. ترى ماذا نفعل؟

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٢٩٢)

إن بوييه يعبر عن نفسه بطريقة معقدة لدرجة أن الأميرة لا تفهمه. وهنا
يطور صورة التعبير بحيث لا تحتوى على: " تتفتح كالورد العاطرة" حتى السطر
الأخير بعد الاستطراد عديم الأهمية.

فهن ملائكة تزيح عنها الغمام

وهذه الفقرة تعد مثالا للطبيعة المبالغ فيها لهذا الإسهاب المدروس: نبدأ البحث عن طريق دائري للموضوعات، وهي تكتب بصورة متعمدة بطريقة معقدة. ومع ذلك عندما يقول الدوق في "الليلة الثانية عشرة" في حديثه مع فيولا: فإن النساء كالورود.

لا يكاد زهره يتفتح حتى يدركه النبل.

(الليلة الثانية عشرة"، الفصل الثاني، المشهد الرابع، بيت ٣٩)

فإنه يستخدم تعبيراً استعارياً، لأن تشبيهه فيولا بالوردة يمكن أن يوضح فكرته أكثر من الكلمة المجردة. وهذه الأبيات لا تحتوى على كلمة سطحية واحدة. والصورة الشعرية الموجودة في "عناء الحب الضائع" مختلفة تماماً، حيث إن الوردة ليست رمزا توضيحياً، ولكنها تقليد للترزين يكشف عما يقصده حقا ويقلل من شأن الفكرة بدلا من أن يؤكدتها.

والمبالغة من سمات الكثير من صور المسرحيات المبكرة. وفي مسرحية "سيذا فيرونا" يقال عن عشيقه بروتوس:

وأنا أريد أن أساهم في مدحها

فأرفع جبينك إلى أعلى مراتب الشرف

لكي تحمل أنيال مليكتي وتمنع الأرض من اختلاس قبلة

من ثوبها الناصع وتتباهى بنعمة كريمة كهذه

وتستعير من زهور الصيف عطرها

وتتخذ من فارس برد الشتاء وشاحا واقيا

(الفصل الثاني للمشهد الرابع بيت ١٥٨)

هذا المفهوم ينفذ من أجل للمفهوم ذاته، ومن أجل الإبداع في المبالغة. ولكن ما يشير إلى المرحلة الأولى عند شكسبير ليس أنه انتهك حرمة الطبيعة وأنه مطلوب منها أن تهتم اهتماما بالغاً بالمرأة، حيث إن شكسبير قد استخدم هذا الباعث في حالة تالية. وعندما يقال إن ديدمونة عند رسو سفينتها في قبرص تكلم كاشيو عن الصخور المتلاطمة والبحار المزبدة:

لا ريب أن الرمال المتركمة الخائنة التي

تتصيد المركب البريء قد داخلها شبه رقة للجمال

فتحولت عن طبائعها المهلكة لتفسح سبيلا

أمنية تمر منها ديدمونة

("عطيل": الفصل الثاني، المشهد الأول بيت ٧٠)

نجد أن لدينا هنا انتهاكا للطبيعة وباعثا مثل الذي نجده في "سيذا فيرونا". ولكن الاختلاف هو أن الصورة الموجودة في "عطيل" تنتج من الناحية العضوية من الإثارة المبهجة لإيقاظ ديدمونة من العاصفة التي مرت بها. وكان هذا الإنقاذ يبدو بالنسبة للمنقذين في شكل بارقة أمل تشبه المعجزة ويثبت كاشيو هذا الانطباع بصورة بيانية. ولكن هذه العلاقة العضوية ما زالت غائبة كلية في الصورة الموجودة في "سيذا فيرونا" التي نجد فيها الصديقين يخدقان المديح لمعشوقتيهما. وتنمو الصورة وتكبر كنتيجة لمثل هذه المنافسة البلاغية.

والموضوع الأساسي للمسرحيات الهزلية المبكرة هو الحب، ولكن شخصيات هذه المسرحيات المبكرة نادرا ما تعبر عن مشاعر الغرام على هيئة صور شعرية. إنها تناقش الرأي وتناقش نظرية الحب. وعلى ذلك يمكن أن يقال إن ما يولد عندنا وفرة في الصور الشعرية هنا هو نغمة الحب التقليدية وليس

الرجال أو النساء المحبين. ومما ينير لنا الطريق أن نذكر أن "الحب" (ليس حب شخص بذاته ولكنه "الحب" كنظرية عامة) يتم تعريفه في عدد كبير من الصور البيانية^(١). وفي هذه المسرحيات نجد أن الحب هو لعبة اجتماعية يمكن دراستها واستيعابها كنظرية. وتصبح هذه الصور الشعرية أكثر ندرة وتبتعد عن الناحية النظرية في المسرحيات الهزلية الأخيرة. وما يقال عن الحب يصبح أقل لأنه يمارس شخصيا. ولكن في مسرحية "عناء الحب الضائع" نجد أن بيرون ما زال يحاضر عن غرائب الحب بما يعادل ثلاثة وستين بيتا، والحب في نظره فن يمكن أن نحصى صفاته، أما مسرحية "سيذا فيرونا" فإذا قارناها بـ "عناء الحب الضائع" فإننا نجد أنه لم يعد يظهر فيها مبدأ الترقيم الخططي، ولكن نجد هنا أيضا أن الحب موضع مناقشة تؤدي إلى كثير من الصور البيانية الجميلة. وأحسن مثال يدل على هذا هو المشهد الذي نجد فيه جوليا ولوسيتا تتحدثان عن الحب (الفصل الثاني، المشهد السابع، بيت ١٩). إن جوليا لن تقبل لنار الحب أن تنطفئ، أو أن تكون مقيدة. وهي تسعى إلى إثبات ذلك لوصيفتها في صورة التيار المتدفق الذي "يثور عندما نعمل على إيقافه". ولكنها الآن تسر لهذه الصورة لدرجة أنها تجعلها متسعة في السطور التالية.

ويتضح الاعتماد على التقاليد إذا نظرنا إلى محتوى الصور البيانية. ويستخدم كتاب السونيات الكثير من نواحي التميز، وهم الذين يتحدثون دون توقف عن الشمس والقمر والورود واللؤلؤ الذي يغطيه الندى والجواهر والذهب والفضة. وفي سونيات عصر اليزابيث نجد أن هذه النواحي للتميز تقوم بعمل التزيين وتجعل البرقشة البراقة تتخلل فطرة القصيدة. ويعد الميل إلى التزيين أحد الأسباب لوفرة الصور الشعرية في الشعر في عصر اليزابيث، ومن ثم فقد كان واضحا في المسرحيات الهزلية المبكرة أن الصور الشعرية المتكررة هي على وجه التحديد

(١) وهذا بالطبع يتمشى مع المفاهيم البلاغية. انظر وقرن كتاب ميريام جوزيف سابق الذكر، ص ١٠٨.

الصور التى تحتوى على أدوات الزينة وهى الذهب والفضة واللؤلؤ والجواهر.
وعلى ذلك فإن فالنتاين يستمتع بهذه اللواصت عندما يصف سيدته:

إنها تخصنى وحدى

وأرانى أغنى بامتلاكى مثل هذه الجوهرة الفريدة

التي لن تجد نظيرها ولو غصت إلى أعماق البحور السبعة

ولو كانت كل حبة من رمالها لؤلؤ، وكل قطرة من مياهها فيها إكسير الحياة

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ١٦٨)

وحتى الدموع توصف على أنها "بحر من اللؤلؤ المنصهر الذى يسميه
البعض دموعاً (سيدا فيرونا الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢٤٤). ويقال هذا
أيضا عن الملك فى: "عناء الحب الضائع":

إن كل نباهته قد انحصرت فى عيونه المنفتحة على نضارة شبابك

وقلة الشبيه بالياقوت نقشت عليه صورتك بكل اعتزاز

(الفصل الثانى المشهد الأول بيت ٢٤٢)

إن قلبه "يشبه الحجر اليمانى "من الأحجار الكريمة" (الفصل الثانى، المشهد
الأول، بيت ٢٣٦) وإمماج الذهب واللؤلؤ يتكرر ثلاث مرات فى "ترويض النمرة"
ولكن استحباب الذهب والفضة والكريستال تمكن ملاحظته أيضا فى المسرحيات
المبكرة الأخرى.

إن نواحي التميز والصفات التى تتصف بالتقليدية تحدث فى وصف الحبيبة:
إنها "شمس جميلة"، "سيدا فيرونا"، "شمس بديعة"، "سيدا فيرونا"، "تجم يتلأل"، "قمر
رشيق"، "الورود على خديها"، "وجهها الأبيض تفوح منه رائحة الزنبيق"، إنها تبدو

منتعشة مثل "ورود الصباح التي تتأثر عليها الندى" (ترويض النمرة" الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٧٤). وأحسن مثال يوضح ذلك النوع من الصور الشعرية هو السونية التي يقرأ فيها الملك بصوت عال في مسرحية "عناء الحب الضائع":

الشمس الذهبية اللون لا تمنح قبلة أحلى

للورد المتفتح النضير من بسمه الفجر أطلّى

تحاكى نظائرك عندما ترسل نورها الوضاح

على وجهي الكئيب وقد رطبه ندى الصباح

(الفصل الرابع المشهد الثالث بيت ٢٧)

ولكن بجانب مثل هذه الصور العاطفية للزينة فهناك كثير من التشبيهات في المسرحيات الهزلية التي نرى فيها عكس ذلك: سرعة البديهة الشديدة والواقعية الصريحة.

وإن حالات التوتر الغريبة في المسرحيات الهزلية تجد فرصة للتعبير في هذا التناقض. والنثر بصفة خاصة غني بالصور الشعرية التي نجد أن مداها ليس محصوراً في الزهور والجواهر التقليدية، ولكنه يتضمن أشياء عملية موجودة في الحياة اليومية، والطبقات الاجتماعية والحرف^(١). وهذه المقارنات الواقعية والتي تكون غالباً شديدة التأثير تصبح فعالة أكثر عندما يستخدمها شكسبير ليصف بها الناس. وعلى سبيل المثال يقول موث لأرماندو:

"... ونراعاك مصلوبتان على بطنك النحيل مثل أرنب وقع في حفرة" (عناء الحب الضائع: الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١٩). ومرة ثانية يصف سييد لفالنطين إذا بكت تكون كامراً شابة دفنت جنتها، وإذا صامت فهي تشبه امرأة تتبع

(١) انظر وقارن الإحصاء في كتاب للدكتور سيري جيون، ص ٢٦٦ وما بعدها.

نظاما غذائيا (رجيما)، وإذا نظرت فهي تشبه شخصا يخشى السرقة، وإذا تكلمت فهي تضيء كشحاذ في هالوماس (سيذا فيروناء، الفصل الثانی، المشهد الأول، بیت ۲۳). ويعتبر هذان المثالان بداية الفن الذي نراه واضحا في فقرات فولستاف المشهورة وكذلك حوليات الحمقى الذين لا تنساهم في المسرحيات الهزلية في "المرحلة المتوسطة": فن استيعاب الحركات الجسمية للرجال من أول وهلة ورسمهم بواسطة تشبيهات فكاهية كما يفعل كاتب الكاريكاتير بخطوط يصيغها بقلمه.

ولتلخيص ما سبق نقول إن سمة الصور الشعرية في المسرحيات الأولى هي البهجة التي نشعر بها في الظاهرة ذاتها وفي عنصرها التقني البلاغي كما هو. فالصور تقال من أجل للصور ذاتها وتكس فوق بعضها، والوضع المميز للتصور والتشبيه يشير إلى هذا. وهناك اتجاه لأن نجعل الصور الشعرية مستقلة، ولهذا السبب يبدو الكثير منها سطحيا، ويؤثر فينا كحشو في الكلام وكرسوم متشابهة أو زينة تطريز. وكما قيل صوابا ففي المسرحيات الأولى نرى أن شكسبير الشاعر يفوق شكسبير كاتب الدراما^(۱). حيث إن كاتب الدراما يجب عليه أن يرفض الصورة الشعرية التي تقدم كزينة من أجل الزينة لأنها تعوق سير الأحداث. والهدف الرئيسي لكاتب الدراما يجب أن يكون التركيز وسرعة الحركة. وكان شكسبير في شبابه يشعب الكتابة ويكثر من الاستطراد. وهكذا نجد أن بناء المسرحيات الأولى كما هي كان فيه تسرب وتواءم ترحف إلى داخلها أساليب كثيرة قد تكون خارج الموضوع.

والصور البيانية في المسرحيات الهزلية الأولى تسهب وتحجب وتزين أيضا ولكنها لا تيسر. والوظيفة التزيينية الخالصة واضحة دائما.

(۱) انظر وقارن جورج ريلامنز "شكسبير الشاعر" في سلسلة المرشد لدراسات شكسبير، كميردج ۱۹۳۴، جرانفيل باركر "فترة معينة صلاص للكاتب المسرحي وقتا عصيبا مع الشاعر الغنائي"، مقدمة لشكسبير، ص ۸.

والصور الشعرية في المسرحيات الأولى متناسقة فقط من ناحية أنها
مكونات للأسلوب في الكلام الوردى الذى قاله رجال البلاط. ولكننا لا نستطيع أن
نتحدث عن علاقة متناسقة حقا بين الصور البيانية والأفراد كشخصيات تستخدمها
ولا بين المسرحية بأكملها.

الفصل الثالث

هنرى السادس

لعل القصور فى العلاقة العضوية بين الصور الشعرية والشخصيات والموقف - وكذلك بينها وبين هدف الزركشة اللفظية أكثر من التعبير - يمكن أن نلمسه فى مسرحيات شكسبير المبكرة وخاصة "هنرى السادس". إن محتوى وأسلوب المسرحيات التاريخية من الطبيعى أن يتطلبا نوعا مختلفا من الصور الشعرية. ولكن هذا الاتجاه الأساسى فى استخدام الصور الشعرية كزينة وزركشة للنص يبقّى، بحكم الواقع، بصورته نفسها فى المسرحيات الهزلية.

ومبدأ استخدام هذا النوع من الصور الشعرية ينتشر فى كل الأساليب فى المسرحيات المبكرة، فمثلا نجد أن شكسبير إذا تناول موضوعات مثل الصداقة أو الحب أو الزمن أو الشباب، فإنه لا يتركها كما هى، وإنما يطيل فيها ويسهّطرد محولا إياها إلى مفهوم أو إلى مثل يحدده بدقة. وبذلك تتحول الفقرة البسيطة إلى مزحة شعرية ويتحول القول العادى إلى حكمة. ومن الطبيعى أنه نتيجة لذلك فإن الكلام الفردى التلقائى يفقد فرديته بتشكيله فى صورة أسلوبية غير شخصية. وهكذا نجد أن رسم الشخصيات عن طريق الحديث الفردى توضع أمامه القيود. ونحن فى عصرنا الحاضر نميل إلى عدم استحسان استخدام الأسلوب الذى يعوق اللغة الدرامية المختلفة. إن الاستطراد والإسهاب يقتحمان كل مناسبة ممكنة، مما يترتب عليه أن سياق الأسلوب فى مسرحيات شكسبير المبكرة يكون مخلخلا.

ومع ذلك فنحن نقول إن عدم الخبرة لدى المبتئين ليس هو الباعث الذى جعل شكسبير يفرغ فى مسرحياته الكثير من العناصر التى ليست لها أهمية

درامية، وبالتالي تعوق أى أثر درامى. وكما قيل إنها نموذج محدد للأسلوب وهو أسلوب بلاغى يسعى إليه شكسبير. وقد كان الإسهاب من أهم ملامح الشعرىات فى العصور الوسطى. والاتجاه إلى الإسهاب وتتميق الأسلوب والإطناب هو السبب فى اتحاد الأساليب والصور للبيانىة التى انطوى عليها الشعر البلاغى فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة. وفى الواقع إن الإسهاب هو أيضا سمة أساسية فى أسلوب شكسبير المبكر. وفى مسرحيات شكسبير المبكرة نجد أن الأسلوب البلاغى يظهر ليس فقط فى النمط الأسلوبى المصطنع والاستخدام المستمر لمنظومة التوازن وعدم البهرجة، بل يظهر أيضا فى روح الاستطراد وفى محاولة نسج نوع من أساليب الاستطراد^(١) داخل نسيج المسرحية فى كل مناسبة.

ويفسر لنا كل هذا أن معظم الصور الشعرية فى مسرحية "هنرى السادس" ليست مرتبطة ارتباطا عضويا بالسياق، إذ غالبا ما تبدو غير ذات ضرورة وإنما مجرد حشو.

وهناك دليل على هذا: أنه تضاف إلى الصورة الشعرية أو التشبيه صورة أخرى تعبر عن الشئ نفسه، وتتصل بالصورة الأولى باستخدام الأداة "أو". من الممكن أن تكون صورة واحدة كافية تماما، ولكن هذا التراكم فى الصور الشعرية يوضح لنا أن الاستمتاع بخلق تشبيهات مثيرة إنما كان الباعث الأساسى^(٢).

(١) نستطيع أن نجد قوائم تصنيفية للأنماط البلاغية فى كتاب "استخدام شكسبير لفنون اللغة" تأليف ميريام جوزيف سابق الذكر.

(٢) أمثلة: "هنرى السادس"، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٧١، وبيت ٢٢٨، والفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٣٣١، و "هنرى السادس"، للفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٥، والفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ١٥، والفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٦١.

وهناك نوع من الصور الشعرية يتكرر فى "هنرى السادس" ويمثل سمة خاصة:

إنها هى هذه المفازات الجوفاء
التي زينت للدوقة المخبولة
أن تلجأ إلى الأساليب الشيطانية لتتبر سقوط مليكنا
والماء يجرى سلسلا هائلا حيث يعمق الجدول،
كذلك الدوق يخفى فى براءة مظهر الغدر والخيانة
الذنب لا يعوى حين يهم بافتراس الحمل
لا.. لا.. يا مولاي! إن جلوسستر رجل لم تكشف دخائله بعد
وهو بعيد الغور فى الختل والخداع

(هنرى السادس، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٥٠)

وهذه الصور البيانية التي تشبه الحكم تقم فى حديث سافوك بطريقة مخللة. إن سافوك عندما يقدم لنا هذه الملاحظات المبثلة يسعى إلى تقوية الحوار وتزيين الكلام. وهذه الصور البيانية هي أساليب بلاغية يقدمها شكسبير فى مثل هذه الأحاديث لكي يجعلها أكثر إقناعا وأكثر تأكيدا. وفى مسرحية "هنرى السادس" عندما يتقابل اللوردات فى اجتماع مهيب وعظيم نشاهد هذه الخطب الجدلية الرسمية^(١) التي يفصح فيها اللوردات والملك نفسه عن احتجاجات رائعة، ونجد هنا أيضا النوع نفسه للصور الشعرية. وهكذا تنشأ بصورة واضحة علاقة بين نوع معين من الصور الشعرية ونوع معين من المواقف. ومثل هذه المشاهد تسير على

(١) فى هذا المجال انظر إم بى كينيدي، الخطابة عند شكسبير. تشايل هل ١٩٤٢.

النمط نفسه، النمط الذي يحدد التراكيب الكلامية وكذلك استعمال الصور الشعرية^(١).

ومن هنا ينشأ أمامنا سؤال: فى أى تربة تزدهر الصور الشعرية أكثر؟ هل هناك من بين الصور الدامية للكلام (الحوار والمونولوج) صورة تغذى الصور الشعرية أكثر من غيرها؟ إذا تتبعنا المسرحيات التاريخية المبكرة فإننا نجد أن المونولوج فى المقام الأول يخلق الصور الشعرية.

إن صفة الامتداد للمونولوج تتيح وقتاً أكثر لتطوير الصور الشعرية عن السرعة العادية للمونولوج. إن سير الأحداث يتدفق ببطء أكثر فى المونولوج الذى يكون غالباً مرحلة توقف الأحداث. إن الحالة التأملية التى تميل إلى مراقبة النفس التى تسود وتنتشر فى المونولوج، من الطبيعى أنها تختار الصور الشعرية على اعتبار أنها أنسب صورة للتعبير.

والصور الشعرية التى وردت فى مونولوجات شكسبير المبكرة يبدو أنها مباشرة بصورة أكثر وضوحاً وأكثر قدرة على التعبير من الصور الشعرية الزائدة والتزيينية فى الفقرات الأخرى. وعلى سبيل المثال دعنا نفكر فى الفقرة التالية من مونولوج جلوستر فى الجزء الثالث من "هنرى السادس":

ولكن بينى وبين ما تشتهيهِ نفسى

وهو اللقب الذى أبغيه إن مات إدوارد

(٢) أمثلة: "هنرى السادس"، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١٨، بيت ١٥٣، بيت ٢٢٣، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٠٩. "هنرى السادس"، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٤١، بيت ١٤٥، الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ١٢٩، بيت ١٢. لمشاهدة التكرار لمسرحيات York، والكلام المسرود المبني على الأنواع المميزة لإعلان سنيكا (sene) انظر دراسة هاردين كريج الممتازة "شكسبير والرواية التاريخية"، وأيضاً الدراسات التذكيرية جوزيف كوينسى آمز، واشنطن ١٩٤٨.

كلارنس وهنرى وابنه الصغير إدوارد
وكل من لا يزالون فى ذمة المستقبل من أبنائهم
يخلفونهم قبل أن أتربع أنا على العرش
ذلك تفكير فى أغراضى يقض مضجعى ويبعث اليأس فى
نفسى

(هنرى السادس، الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٣٥)

هذه الصور الشعرية استلهمتها رغبة جلوستر الجامحة للاستحواذ على
العرش وهى ليست عشوائية، ولا هى من باب التزيين لأن الدافع الأساسى
للمسرحية يكمن فى تلك الصورة الشعرية. إن اللغة العادية لم تكن قادرة على
إظهار تلك الرغبة الملحة عند جلوستر. ولم يكن ممكنا أن يعبر جلوستر عما يحلم
به إلا عن طريق هذا الامتداد الواسع الخيالى للمشهد. وهذه الرغبة الانفعالية التى
تفسح المجال لظهور الصور الشعرية يمكن مشاهدتها فى كل صفحة تقريبا من
تيمورلنك على لسان مارلو. لقد خلق مارلو هذا النوع من الصور الشعرية كوسيلة
للتعبير عن طموحات البطل الخيالية، تلك الطموحات التى لا يكاد يترجمها إلى لغة
بسيطة أو إلى أفعال.

والقطعة التالية التى قالها يورك توضح أنه كان يتوق إلى العرش:

سأعمل على إثارة عاصفة فى إنجلترا هوجاء
تدفع بعشرة آلاف رجل إما إلى الجنة وإما إلى الجحيم
ولن تكف هذه العاصفة العاتية عن ثورتها
حتى تستقر الحلقة الذهبية على رأسى

عندئذ تهدأ هذه العاصفة المجنونة كما تهدأ العواصف

عندما تشرق عليها الشمس بأشعتها الذهبية الكاشفة العظيمة

("هنرى السادس"، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٣٤٩)

وهذه السطور تذكرنا أيضا بتيمورلنك عند مارلو. إلا أن هذه الصورة الشعرية قد يقال عنها إنها متناسقة أكثر من تشبيه جلوستر الذى يتناول الموضوع نفسه، فجلوستر يستخدم التشبيه بينما يورك يفصح عن رغبة خالية بشكل مباشر.

ونحن نتساءل: هل هناك أحداث معينة توحى بالصور الشعرية أكثر من المناسبات؟ إننا نجد فى لحظات الموت أن الشخصيات عند شكسبير تستخدم دائما لغة الاستعارة. إن غموض الموت الذى لا يمكن إدراكه والذى يتجاوز حدود الفهم عند الإنسان يتطلب استخدام لغة تختلف عن الكلام العام المباشر الذى نستخدمه يوميا. وهكذا نجد أن كليفورد ينفجر عند وفاة والده بالقول:

ليت هذه الدنيا الحقيرة تنقضى

وليت نيران اليوم الآخر تأتى قبل أوانها

فتصل السماء بالأرض

("هنرى السادس"، الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٤٠)

هذه الصورة الشعرية ليست زينة، ولا هى إسهاب بلاغى، ولكنها ببساطة تعتبر تعبيراً مباشراً عن الحزن الشديد الذى يحس به كليفورد عند رؤية والده الميت.

ولكن هذا النوع التلقائى المعبر للصور الشعرية، والذى أشار إليه انفجار كليفورد الشاب ليس من صفات وخصائص "هنرى السادس". وحتى فى ظروف

الموت نجد أن اللغة مصطنعة^(١). إن "هنرى السادس" تظهر لنا تشبيها مع النذير بقرب وقوع الموت الذى يحدد فيه (فى التشبيه) بإتقان أسماء أسطورية لنفسه ولابنه وللآخرين المشتركين فى نهايته المأساوية:

وأخوك إدوارد الشمس صلبت جناحي ولدى العزيز

وأنت البحر الذى أرقته أمواجه الغادرة وأهلكته

وبلك إذا ما قتلتنى بسلاحك لا بالفاظك

فإن صدرى ليطبق حد خنجرك

أكثر مما تطبق أذنأى سماع تلك القصة المفجعة

(هنرى السادس، الفصل الخامس، المشهد السادس، بيت ٢١)

هذه الطريقة لابتكار تشبيه مناسب لموقف معين يعطى بواسطة فكرة تفصيلية عن الأمور، تعتبر من سمات أسلوب شكسبير المبكر. وأحسن مثال لذلك خطاب الملكة مارجريت قرب نهاية مسرحية "هنرى السادس" حيث تشبه حالة الحزن التى انتابتها بسفينة محطمة. والتشبيه يصاغ أولا ثم يطبق على الموقف كما يحدث فى الشعر الأمثولى. انظر الأبيات التالية:

ولكنهم يسعون مستبشرين ليصلحوا ما فسد من أمرهم

ونحن، وإن كانت سفينتنا قد تحطمت ساريتها

وتقطعت أمراسها، وضاع مراسها

وبلع اليم نصف بحارتنا

("هنرى السادس"، الفصل الخامس، المشهد الرابع، سطر ٣)

(١) "هنرى السادس" وقارن الفصل الثانى المشهد الخامس سطر الثامن، الفصل الرابع المشهد السابع بيت ١٨

وبعد عشر سطور نجد أن كلمات الملكة مارجريت تصبح محسوسة أكثر
ونجد أنها تشبه الأشخاص الذين حولها بتفاصيل تحطيم السفينة:

ولنفرض أن منتجيو كان ساريتا العليا، فماذا يهمنا منه؟ وكان
من ماتوا من أصدقائنا حبال السفينة، فماذا يهمنا منهم؟

أليس أكسفورد هذا مرساة أخرى؟

أليس سمرست سارية صالحة قوية؟

وأصدقائنا في فرنسا أشرعة لنا وحبالاً؟

* * *

وهل إدوارد إلا بحر عجاج؟

وهل كلارنس إلا الشيطان الرملية الغادرة؟

وهل ريتشارد إلا صخرة عاتية مهلكة؟

كل أولئك هم أعداء سفينتنا الضعيفة.

("هنري السادس"، الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت ١٣)

وقد يقال إن هذا التفسير للموقف الذي يقال كذبا إنه مجازي - والذي يتم
عن طريق تشبيه تفصيلي ممتد - يشكل أحد الأساليب الرسمية التي زحفت من
شعر العصور الوسطى إلى الأدب في عصر اليزابيث. وليس ثمة شك أن الجزالة
والوضوح اللذين تقدم بهما مثل هذه الصور البيانية في مؤلفات شكسبير الأولى
ناتجين عن الحماس الشبابي لدى شكسبير لتفسير ما يحدث بقدر الإمكان وتفسير ما
هو عالي الشأن وتفسير ما يحدث في التو واللحظة. وبعد ذلك بدأت تقنيات شكسبير
الدرامية تتخلص تماما من التفسيرات المقحمة. وفي الواقع إننا في كل مرحلة في

الدراما نعرف ما يحدث بدقة رغم أننا لا تبلغ به عن طريق التفسير - وبطريقة تخلو من الإقحام، أحسن تدبيرها، بيت شكسبير لمحات من حين لآخر لتلقى الضوء على الإصدارات التاريخية أو السياسية أو الشخصية التي يقتضيها الموقف. ودون أن ندري يتم إخبارنا عن كل الظروف. ولكن في المسرحيات الأولى لشكسبير تعطى لنا المعلومات في الحال في قطعة واحدة وتقوم الصورة الشعرية بتدعيمها.

وهكذا نجد أنه بالإضافة إلى التفصيل، فإن الإقحام ربما يعد من بين السمات المميزة للصور الشعرية عند شكسبير في بداية كتاباته. فعندما تستخدم الصور الشعرية ليس أمامنا إلا أن نلاحظها لأنها تلتفت نظرنا كشيء استثنائي، في حين أنه في المسرحيات الأخيرة يمكن أن نقولنا ملاحظة استخدام الصور الشعرية بصورة مطلقة. إن الصور الشعرية تتساب كمفاجآت غير متوقعة، وفي المثال التالي نجد أن سافوك يتودد إلى مارجريت وينشد حبها، فنجد أنه يقول وهي على وشك الرحيل:

إن يدي تسرح وقلبي يقول لا

إن جمالك الباهر ليبدو لعيني كالشمس المتألئة

تتبعكس على سطح الغدران البلورية فتسل شعاعا

آخر متألئا خلايا. لكم تنقضي الرغبة إلى أن أخطب ودها

ولكن سلطان الجمال يعقد لساني

(هنري السادس، الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٦١)

نجد هذا التلاعب والتصنع هو الأسلوب التقليدي في مسرحيات شكسبير المبكرة، ولكن في فقرات أخرى نجد أن طبيعة الصور الشعرية المقحمة لاقتة للانتباه. وهذا الانطباع تدعمه فكرة أن معظم الصور الشعرية (كما نلاحظ في

القطعة الأخيرة) ترتبط بالسياق بطريقة مخلطة باستخدام "ك"، أو "مثل"، أو "هكذا".

وفى المسرحيات اللاحقة يصبح خلق جو الطبيعة وظيفة مهمة للصور الشعرية بيت ٤٦، ولكننا نادرًا ما نجد هذا فى هنرى السادس، وعلى سبيل المثال دعنا ننظر إلى القطعة التالية التى تخلق خلفية للطبيعة تمهد لمقتل ساقوك الذى سيحدث:

انطوى النهار بزخرفه وثرثرته ووخز ضميره

حتى استقر فى جوف اليم

وأيقظت الذئاب العاوية بأصواتها التتبع العظيم

الذى لم يلبث أن جر وراءه الليل الحزين الكئيب

ودعا الليل الموتى من قبورهم،

فأخذوا يتنابون وينفثون فى الهواء

الظلام المعدى السام من بين فكاكهم القائمة

هلموا إذن وأحضروا الأسرى إلى هنا

ليدفعوا الفدية على هذه الرمال.

(هنرى السادس، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١)

هذا التقديم الموجز وضع بشفاقية فى بداية الفصل^(١). ونرى مرة ثانية أن كل ما يقال عن الطبيعة موجود فى هذا الفصل فى قطعة واحدة متماسكة.

(١) انظر أيضا هنرى السادس، الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١.

فى حىن أننا نجد فى مسرحيات شكسبير فى مرحلة النصج (بءاء من روميو وجولييت) أن الفقرات التى تخلق خلفية للطبيعة تنمو طبيعيا؁ وبالضرورة من الموضوع ذاته؁ وليس لهذه القطعة أى علاقة خاصة بالمتكلم. والقبطان الذى يقول هذه الكلمات هو الوسيلة التى يقدم شكسبير من خلالها هذه الخلفية للطبيعة. لقد وضعت هذه الكلمات فى فمه ولكن كان من الممكن لأى شخصية أخرى أن تنطقها. وفى المراحل المتأخرة أصبح بإمكان شكسبير أن ينسج هذا الوصف دون إقحام على نص الفصل المسرحى (انظر المشهد الأول؁ هاملت)؁ فالتبيعة فى هذا الفصل لا ترتبط بالشخصيات ومن ثم تبقى مجرد خلفية؁ بينما نجد فى روميو وجولييت؁ وفى كل المسرحيات المأساوية الأخرى أن الأشخاص يوضعون فى علاقة وثيقة مع الطبيعة وعناصرها.

الفصل الرابع

ريتشارد الثالث

لعل "ريتشارد الثالث" أول دراما بطولية لشكسبير. وهي مسرحية تخلق حول شخصية واحدة، ومن تلك الشخصية الواحدة تتبثق إشعاعات تنتشر في كل الاتجاهات على مدار المسرحية، وهذا التركيز على الاهتمام بالحدث في شكل شخصية واحدة يتطلب تقنية جديدة في التركيب، ويجب أن يكون الحدث في المسرحية منسوجا بدقة وتكثيف.

ومسرحية ريتشارد الثالث تتحرك إلى الأمام بسرعة تفوق سرعة تحرك مسرحية هنري السادس، كما أن الحبكة أكثر ترابطا ويسهل الإلمام بها عن المسرحيات المبكرة، ففي "هنري السادس" علينا أن نتعامل مع تسلسل لأحداث مختلفة، ومع دوافع متعددة ومنفصلة لأحداث عديدة، ولكن يختلف الحال مع ريتشارد الثالث، حيث إن الحدث المسرحي كله يعتمد على شخصية ريتشارد بمفرده وحتى تصرفات الشخصيات الأخرى تستمد وجودها منه. وأخيرا نقول إن "ريتشارد الثالث" هي أول مسرحية تطلق العنان للمشاعر الإنسانية القوية.

وتخضع الصور الشعرية في "ريتشارد الثالث" لقانون التركيز والتكثيف أيضا. وسرعة الحركة يسهل إدراكها في المسرحية كلها، وفي الصور البيانية التي تصبح أكثر إيجازا (ليس هناك صورة بيانية تريد عن أربعة أبيات). ولم نعد نجد مفاهيم مطولة، ولا استطرادات، ولا تأملات عامة تتسج مع التشبيهات التفصيلية.

ويعكس كلا الاختيارين اللذين استخدما في مسرحية "هنري السادس" هذا الشد والتركيز في مادة الدراما بأكملها. و ليس لدينا حالة واحدة لتفاهت الصور البيانية واختفت التشبيهات التي تستعمل "ك" و "مثل" إلى درجة كبيرة.

ونكتفى بأمثلة قليلة لكي نبين كيف أن التغيير في تركيب النص في المسرحية كلها يؤثر على شكل النص. ونحن نختار مشهدين يقارن فيهما كل من ريتشارد وهنري نفسه بسفينة:

هنري السادس:

ها قد أصبحت حالتى بين كيد ويورك

مثل سفينة نجت من أهوال العاصفة

لتفاجأ حال عودة الهدوء بمهاجمة قرصان بطاش.

(هنري السادس، الفصل الرابع، المشهد التاسع، بيت ٣٠)

ريتشارد الثالث:

فإن الخير لى، أنا ضعيف الهمة عظيم النقائص

أن أتوارى عن الطريق الذى يؤدي إلى العظمة

من أن أستهي الاختباء بعد أن

أظفر بها وأختنق فى غبار مجدى.

(ريتشارد الثالث، الفصل الثالث، المشهد السابع، بيت ١٦١)

إن ريتشارد يدمج نفسه مع السفينة فى حين أن هنري ينظر إلى حالته ثم يقارنها بالسفينة كما لو كان يلاحظها من الخارج. ولم يعد ريتشارد يقارن، بل إنه يحس غريزيا أن السفينة تتطابق معه، وأثناء حديثه عنها يحس نفسه سفينة. وقد نقول إن الفرق هو أن ريتشارد الثالث يستخدم لغة استعارية بينما هنري السادس يدخل على الأسلوب تشبيها. وبالإضافة إلى ذلك فإن هنري السادس يشكل تشبيهه حسب الظروف فى حين أن ريتشارد الثالث يتحدث باختصار أكثر، وبطريقة

مباشرة. إن البيتين الأخيرين من الجزء المقتبس من ريتشارد الثالث يوضحان لنا كيف أن لغة الاستعارة امتدت لكي تشمل الشيء المجرد (بخار مجدى). ومن الممكن فى مسرحية "هنرى السادس" أن نرسم خطوطا للتمييز فى كل مكان. إن الانتقالات وعناصر الارتباط غير موجودة. ويصدق هذا بصفة خاصة على الصور الشعرية التى تبدو دائما كجسم غريب عن النص، دون سابق إعداد، إلا أننا نلاحظ بداية التغيير فى "ريتشارد الثالث". دعنا نلقى نظرة فاحصة على النص الذى تشكو فيه الملكة الأم من ريتشارد بمرارة وتتطرق بالصورة البيانية التالية:

فليسكت لسانى عن ذكر أولادى أمام أذنك

حتى تعلق أظافرى بعينيك

وأندفع فأتكسر بددا على قلبك الصخرى

كزورق بئس فقد مجدافه وشراعه

فى بحر الموت الذى لا منجاة منه.

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٣٢٠)

إن هذه الصورة أعدت من قبل فى الاستعارة التى استخدمتها اليزابيث، وهى كلمة رست، إذ عن طريق تداعى المعانى توصلنا هذه الاستعارة إلى الصورة البيانية للسفينة، ونتيجة لذلك فإن الفكرة المشار إليها تتحقق تماما. وبذلك لا يعاق تسلسل الأفكار فجأة، والاستعارة هنا تقوم بعمل معبر يوصلنا إلى الصورة البيانية. وفضلا عن هذا، فإن الصورة البيانية توضع فى نهاية كلام اليزابيث، فى نهاية البيت الثالث عشر حيث تبلغ منتهاها. والعاصفة تزداد قوة. وتجد فى النهاية أقوى تعبير لها فى الصورة الشعرية.

وغالبا يسبق الصورة الشعرية تشديد على اللغة تقنضيه طرق الأسلوب الأخرى ويستخدم شكسبير الكثير من إمكانيات اللغة بطريقة تلقائية، وبذلك تتعاون

الصورة الشعرية مع الوسائل الأخرى الخاصة بالأسلوب لكى تكسب الجمل المنطوقة تأكيداً مقصوداً. وهكذا نجد أن العويل الشديد للسيدة آن - فى الفصل الأول، المشهد الثانى - أمام نعش هنرى السادس ينتهى بصورة شعرية جميلة تعبر عن البغض. والخطاب بأكمله يحتوى على ثمانية عشرة سطراً، ونحن هنا نقتبس الأبيات الثمانية الأخيرة للتوكيد والتصاعد فى المعنى:

إن فعالك الجائرة العجيبة

تثير هذا الطوفان بالغ العجب

رباه يا صانع هذه الدماء انتقم لموته

وأنت أيتها الأرض يا من تشربين هذه الدماء انتقمى لموته.

ولتصرع السماء القاتل بصواعقها

أو فلتشق الأرض فى سعة وتبتلعه حياً

كما تبتلع دم ذلك الملك الكريم

الذى صرعه تلك اليد الأثيمة

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٦٠)

وأول بيتين يبينان التوازى (فى الكلمات الأخيرة) الذى يزداد فى البيتين التاليين، ويصبح توازياً فى التركيب والسجع. وتضاف علامة الفاصلة إلى الفاصلتين "يا إلهى" "يا للأرض" فنقول: "أيتها الأرض افتحى فمك واسعا واتهميه بسرعة" على أنها فعل أمر يصل إلى المنتهى.

وبالطبع ما زال كل هذا يتم بالطريقة الشكلية المصطنعة التى وصلت إلى ذروتها فى هذه المسرحية، ولكن هذه الطرق البلاغية مثل للطباق والسجع

والتناسق والمناظرة تستخدم في "ريتشارد الثالث" بطريقة مناسبة أكثر من استخدامها في الحالات المبكرة. إن هندسة الأسلوب الثابتة، وكذلك البناء يدعمان القوة. وكذلك الدلالة الرمزية لمشاهد العويل والبغض. والصور البيانية التقليدية في الأسلوب تثبت حيوية جديدة عندما تتفق مع المناسبة ولا تبدو هذه المناظرات والتكرارات غير مناسبة أو غير طبيعية وسط هذا العويل، لأن تكرار الشيء نفسه يتفق مع طبيعة الحزن والنواح والحزن المشترك الذي تحس به النساء الثلاث ويشتركن فيه يزداد تأكيدا ويزداد أثره بصورة مركزة بواسطة التناسق في الجمل.

وبهذه الطريقة نجد أن تجمع الصفات والأسماء والاستعارات والتعبيرات، وهو في مواقع أخرى مجرد طريقة إبداعية، يساعد على التعبير عن الإثارة الروحية العاطفية بصورة أكثر تأكيدا:

لقد قلت عنك حينئذ إنك مظهر فارغ من عزى

ودعوتك ظلا شاحبا ومجرد صورة لملكة

وخيالا لما كنته أنا، في الحقيقة

وصفحة براءة لمجد زائف

وامرأة قذف بها إلى القمة لتسقط إلى الأعماق

وإما سخر منها القدر فرزقها مجرد ولدين

وحلما من ماضيك وهواء وبقاعة

لها من المجد مجرد الرمز وراية مزوقة

يسدد كل الرامين سهامهم إليها.

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٨٢)

ونحن نعترف أن هذا نمط تقليدي بعيدا عن لغة التلقائية. ولكن لا يفوتنا أن نلاحظ أن هذا التتابع في الفقرات الجريئة تتابع سريع يتفق مع الشجن في المشهد كله، ويتفق مع احتقار الملكة مارجريت، التي تسعى أثناء كلامها إلى البحث عن رموز للملكة اليزابيث.

وهذه القطعة تظهر لنا أننا لم نعد في "ريتشارد الثالث" نتعامل مع مجرد صور بيانية صيغت بطريقة فردية. ولكننا نرى كيف أن عنصر الاستعارة يسيطر على اللغة تدريجيا. والمشهد الذي يبدأ به النص السابق يبدأ بالأبيات التالية:

والآن أوشكت السعادة أن تبلغ أقصاها

وتسقط في فم الموت العفن.

(المشهد الرابع، الفصل الرابع، بيت ١)

وقد لا نستطيع أن نقول ذلك بإيجاز أقل، فالرخاء ينضج ثم يسقط مثل ثمرة الفاكهة (وهذا معنى متضمن وليس مذكورا)، ويتلفه فم الموت المتعفن. وهذه صورة بيانية عنيفة في هنري السادس ونحن لا ندركها ككل. وهذه القطعة هي بداية فن شكسبير الغريب، الذي بدأ به أعماله، وهو فن التعبير عن الأشياء المجردة بلغة الاستعارة. وهي تبين أيضا كيف أن شكسبير حتى عن طريق صقل وتوسيع تقنيته في الفأل والتوقع لم يعد يعتمد على استخدام الفأل والتنبؤ، ولكنه يلجأ إلى أساليب أخرى.

إن تواجد البطل ريتشارد الثالث في كل مكان، وفي وقت واحد هو سمة ملفتة للنظر في هذه الدراما. وقد قلنا سلفا إن الحدث بأكمله يعتمد عليه. وليس ذلك فقط، بل إننا نحس بوجوده حتى عندما لا يتواجد على المسرح. والمسئول جزئيا عن هذا هو الصور البيانية. ويتكرر الإطباع الذي تفرضه طبيعة ريتشارد على الشخصيات الأخرى التي تلازمها، وتنعكس في كلامها بصفة عامة على هيئة

صور بيانية تشير إلى الحيوانات. والصورة البيانية الرئيسية عنده هي صورة الكلب المنفر، وهي صورة نحس بآثارها في الجزء الأخير من "هنري السادس"! وفي مشهد النواح العظيم في الفصل الرابع تتوصل الملكة مارجريت إلى أكثر الصور التركيبية تأثيراً:

لقد حبا من حظيرة رحمك

كلب من كلاب الجحيم يطاردنا جميعاً حتى الموت

كلب نمت أنيابه قبل أن تتفتح عيناه

ليمزق الحملان ويلعق دماءها البريئة

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٤٧)

ويتبدى ريتشارد كضفدع سام، كضفدع ذى إيتين بارزتين، كعنكبوت حبس في زجاجة، كقنفذ شيطاني مجهض. ويتبدى ريتشارد لمنتقمي الأمراء كخنزير بري^(١). وهكذا تصفه ريتشموند في الصورة البيانية الآتية (منقولة من مصدرها "ريتشارد تيرتيوس" للدكتور توماس ليج):

إن ذلك الخنزير البري الشقي السفاح المغتصب

ذلك الذي نهب حصاد حقولكم الصيفي وكرومكم المثمرة

وأراق دماءكم الحارة كأنها مياه يغسل بها يديه

وتخذ لنفسه حوضاً مكن ماء صدوركم الصافية.

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٧)

(١) انظر "هنري السادس"، الفصل الخامس، المشهد السادس، البيتين ٥٣، ٧٦.

ونحن لا نستطيع أن نبالغ في القيمة الخيالية لهذه الصور البيانية الثائرة التي تستخدم الحيوان^(*). إذ إننا نجد دون أن ندرى أن الشخصية المنفرة لريتشارد ذي الإليتين البارزتين والذي نراه على خشبة المسرح يتكرر تحويله إلى أجسام حيوانية تتفق مع طبيعته، وهكذا نجد أن شخصيته الهمجية الحيوانية يتم إلقاء الضوء عليها من هذه الناحية أيضا. ولعل مسرحية "ريتشارد الثالث" هي أول مسرحية لشكسبير نجد فيها أن الشخصية للرئيسية رسمت عن طريق الصور الرمزية التي تتكرر وتمثل نزعة عند المؤلف. وفي هنري السادس نجد أن الصور الخاصة بالحيوانات، التي تستخدم من حين لآخر للمناضلين الأفراد، لم يتم التمييز بينها. وشخصيات تالبوت وكليفورد وسالسبري تقارن جميعها بالأسود. ولم يقصد لأي من هذه الشخصيات أن تختلف عن الأخرى عن طريق الصور البيانية التي تختص بكل منها وعندما يشبه شكسبير المحاربين بالدببة والذئاب والعجول المخصبة والنسور... إلخ، فإنه لا يفكر في الأفراد، ولكنه يسعى إلى خلق جو عام للمعركة والحرب. وفي مسرحية ريتشارد الثالث نجد رغم ذلك أن الصور الشعرية تبدأ في المساعدة على رسم الشخصيات القرية.

(*) إذا أردت الحصول على معلومات كاملة عن الصور الشعرية عن الحيوانات عند شكسبير انظر أودري يودر "التشبيه بالحيوانات في رسم للشخصيات عند شكسبير"، نيويورك، ١٩٧٤.

الفصل الخامس

ريتشارد الثانى

بدءا من "ريتشارد الثانى" نعيش فى جو مختلف تماما. ففى "ريتشارد الثالث" وصل تناسق التركيب والشكلية الصعبة، وبصفة خاصة الأسلوب البلاغى، إلى أقصى درجات التعبير الممكن. ولم يكن من الممكن أن نتخيل تطورا أكبر من ذلك. ومع ذلك فإن شكسبير لا ينتقل مباشرة من هذا التصنع الشكلى إلى أسلوب تلقائى ومرن تماما، فهناك تدرجات كثيرة بين هذين النقيضين. وفى ريتشارد الثانى أيضا ما زال هناك الكثير من الأسلوب المصطنع والكثير من الأسلوب الانفعالى. ولكن هناك عنصرا شعريا جديدا فى ريتشارد الثانى لا نراه فى ريتشارد الثالث. وبالإضافة إلى ذلك فهناك فارق آخر. ففى ريتشارد الثالث نجد تقريبا المفتاح نفسه، والبلاغة الانفعالية المدوية نفسها التى يحافظ عليها شكسبير فى فصول كثيرة. وفى ريتشارد الثانى نجد تعبيرا أكثر تنوعا وتحويرا أكثر غموضا. وبمعنى آخر فإن مسرحية ريتشارد الثانى تمتلك وحدة جديدة بين النغم والمشاعر لا تتوفر فى المسرحيات المبكرة، مما جعل والتر باتر يشبها بمعزوفة موسيقية^١.

إن النغمة الغنائية والتأملية التى ندركها فى "ريتشارد الثانى" قد ترجع أيضا إلى تغير نظرة شكسبير إلى موضوع المسرحية. ويبدو أنه يتروى فى دلالة الأحداث والحركات والحوادث التى يقدمها على خشبة المسرح.

وهذا التروى والاستغراق فى التفكير يصبحان واضحين فى خطاب الممثلين

(١) التدوq، الطبعة الرابعة، ص ٢٠٢. للبحث عن هذه الخاصية للمسرحية: انظر مقدمة جون دوفر ويلسون لمسرحية ريتشارد الثانى، كمبردج، ١٩٣٩، ص ١١، ١٥.

الرئيسيين والبعض منهم مثل ريتشارد الثاني ندرك أنهم مفكرون ومثروون. والعداء بين ريتشارد الثاني وبولنجبروك كان يمكن النظر إليه في فترة هنري السادس على أنه مجرد عداء وتصارع للقوى وكفاح مرير لمغتصب هائج ضد ملك ضعيف وإن كان ملكا شرعيا. ونجد في ريتشارد الثاني أن ما كان يمكن أن يكون تناقضا خارجيا، يدرك على أنه معارضة أساسية بين مبدئين مختلفين. ولم يكن هدف شكسبير الرئيسي أن يبين أن الملك للضعيف يجب أن يستسلم في النهاية لسطوة المغتصب المهيمنة. إنه أراد أن يوضح عن طريق التعامل مع العقدة أن المسألة تكتنفها مشكلة ونقطة خلاف مأساوية. وتعد هذه المسرحية أحسن من المسرحيات التاريخية الأخرى، فهي بأكملها تكشف عن وجهة نظر شكسبير في الملكية، وفهمه الصحيح للحق الإلهي المقدس للملوك وللنتيجة الطبيعية لحق الشعب في المطالبة بملك عادل. وهو يفصح عن هذين المبدئين في هذه المسرحية. والتفاعل بين هاتين الفكرتين الأساسيتين يضيء على كل فصل في المسرحية معنى غامضا.

لقد كان من الضروري أن نشير إلى هذه القضايا لأن الشخصية والثرء في الصور الشعرية في مسرحية "ريتشارد الثاني" نتجت عن هذه الحالة النفسية التأملية الشاذة التي سادت فصول المسرحية. ذلك لأن من طبيعة الصور الشعرية أن تعبر عن ، وتوحى بشيء أكبر مما تفعل التفاصيل المجردة للموقف. والصور الشعرية قادرة على إضافة معنى جديد للمعنى المباشر. وقد تكشف عن الأهمية الرمزية لما يقدم على خشبة المسرح وتحدده. وعن طريق نوع معين من الصور الشعرية الفكرية يمكن أن تمتد الدلالة الخاصة إلى دلالة أكثر شمولية. ونحن نجد مشاهد كثيرة في ريتشارد الثاني تقوم فيها الصور الشعرية بهذه الوظيفة وهي توضيح وتعميق المعنى الرمزي لما يحدث على خشبة المسرح. ويتضح هذا بصورة خاصة في مشهد الحديقة حيث نرى أن رمزية معقدة تتطور وترجع فلاحا البساتين

إلى حسن سياسة شئون الدولة. ولكنها واضحة أيضا في المشهد المشهور للتنازل عن العرش، وفي مشاهد أخرى أصغر مثل رحيل بولنجبروك عن إنجلترا (الفصل الأول المشهد الثالث)، وكذلك في نبوءة جوننت وهو على فراش الموت... إلخ.

إن التأمل الشعري أكثر وضوحا في الملك نفسه. ونحن حتى الآن لم نستطع أن نقول إن الصور الشعرية استمدت أصلها من العرض الغريب لأي شخصية في المسرحية. وفي المسرحيات التاريخية الأولى نبعث الصور الشعرية من مواقف معينة، أو هي ساعدت على تأكيد بعض الثيمات التي يتكرر حدوثها. وهنا نجد أنه في ريتشارد الثاني تصبح الصور الشعرية الطريقة المميزة للتعبير عن الشخصيات الرئيسية. إن التحدث عن طريق التشبيهات واستخدام الاستعارات هو في الحقيقة صفة طبيعية تتفق مع عقل ومزاج الملك. وتعد مسرحية "ريتشارد الثاني" أول مثال لأسلوب شكسبير المعتاد على أن يضيف على أبطال مسرحياته صبغة خيالية وشعرية.

وغالبا ما تم التلميح إلى أن شكسبير في مسرحيته "ريتشارد الثاني" قد أدرج الجانب التأمل السلبى في الطبيعة الإنسانية. وقد كتب السير إدموند تشامبرز: لا نكاد نحتاج القول بأن التناقض بين ريتشارد وبولنجبروك يتعدى حدود السياسة. إنه يتوقف على أحد نواحي التميز المطلقة بين البشر - المزاج العملى والمزاج الفنى - رجال يهتمون بالعمل ورجال يهتمون بالأحلام والخيالات^(١). إن ريتشارد ممثل ولديه إحساس مرهف بالأثر المسرحى، وكل موقف جديد يوضع أمامه ينمو فى داخله إلى أداء درامى. وريتشارد الثانى ملك، ليس بالمولد ولكن باعتزازه بسلوكياته وبقامته. وحقا أنه تنقصه الحنكة الحقيقة لرجل الدولة وينقصه العدل، وكذلك ينقصه الاهتمام برفاهية شعبه. ولكنه دون كل الملوك فى عصر شكسبير

(١) شكسبير: نظرة عامة، لندن، ١٩٣٥، ص ٩.

يمتلك إحساسا صادقا بالدلالة والقسمية والعظمة الملكية. وإذا قلنا إنه يمثل على الدول، فإن هذا لا يعنى أنه يقتل أو أنه يمثل دوره الخاص بكل الضرورات الدرامية بحيث يعانى من كل شيء يتطلبه الدور منه.

وهو شاعر^(١) وممثل وحالم ومتفرج سلبي. كل هذه المواصفات لا مناص من أنها تؤدي به إلى أن يتلذذ بالصور الشعرية عندما يتحدث. وهو يفسر الموقف بدلا من أن يقرره. يفسره بواسطة تشبيهات مطولة، وبدلا من الاتجاه إلى العمل يفضل أن يتأمل حالته الخاصة، ويصبح متفرجا مستمتعا بتدمير ذاته ويغلف تلك الحالة بفقرات مضيئة وصور بيانية متأققة...^(٢).

ولن نذكر هنا إلا مشاهد قليلة للدلالة على هذه الوظيفة للصور الشعرية فالملك - فى طريق عودته من إيرلندا ينزل من السفينة ويحيى وطنه بفيض من الكلمات البليغة التى يقارن فيها لحظة الوصول بعودة الالتحام بين الأم وطفلها. وهو يوعز للعالم كله أن يحمى الملك من كل أعدائه، وأثناء بلورة هذه الصورة البيانية يسبح فى الخيال ويرى فى مخيلته العناكب والضفادع والأفاعى التى تتضمن لتعطل أعداء الملك وهم فى الطريق:

بل أرسلى العناكب التى تمتص سمومك

والضفادع ذات الخطى الثقيلة حتى تعوق تقدمه

وتعرقل بسبب الأقدام الخائنة

التي تطوك بخطوات تغتصبك اغتصابا

(٢) كما نكر هـ. كريج فإن القطعة الواحدة من كلمات ريتشارد تكون فى صورة مدانسية (طبعة ريتشارد الثانى" أعداها هاردين كريج نيونور شكسبير).

(٣) السير إيموند تشامبرز، شكسبير نظرة عامة لندن، ١٩٣٥، ص ٩١.

ولتخرجى الأشواك السامة حتى تلسع أعدائى

فإذا خطفوا زهرة من زهور صدرك

فاجعلى عليها حارسا من الأقاعى الكامنة

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٤)

وعندما يستدعيه ابن عمه ويطلعه على الحقيقة، وهى أن العدو يزداد قوة، يتجاهل هذا التحذير. ويفجر صورة بيانية مبالغاً فيها فيقارن عودته بشروق الشمس الساطعة المشعة التى تشتت كل الأعداء الذين يعيشون فى الظلام. وحقيقة الأمر أنه ينتهز كل فرصة لكى يشرح لنا صورة بيانية رائعة. وهناك سؤال يتراءى أمامه: لماذا تبدو رشاقتك شاحبة جداً؟ ويجب عنه كما يلى:

منذ برهة كان دم عشرين ألف رجل

ينبض نبض النصر فى وجهى، ثم هربوا

أليس لى العذر إذن، ريثما تعود دماء مثل هؤلاء إلينا

أن أبدو شاحبا مثل الأموات؟.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٧٦)

وبعد ذلك، وفى هذا المشهد نفسه، بدلا من إعطاء الأوامر للوردات المنتظرين فإنه يدلى لنا بتأملات طويلة عن الموت وزوال الأمور الدنيوية (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٤٤)، واتجاه الملك للاستسلام للكلمات بدلا من التقدم نحو العمل يجد نظيرا له فى تأكيد فكرة الكلام على مدار المسرحية الذى يعبر عنه الاستخدام المتكرر الجميل لكلمات مثل: للسان والفم والكلام واللفظ^(١). إن

(١) إننى مدين فى هذه الملاحظة لمقال ريتشارد دى لىك المعنون "لصور الشعرية السيمفونية فى

الاستخدام المترابط لهذه الكلمات لا يقلل فقط من قدرة ريتشارد، ومن "تزعتة إلى التعبير اللفظي"، ولكنه يوحى بصفة أخرى مهمة في المسرحية تهمنا بهذا الخصوص وهي انشغالها بـ "اللغة الإنسانية التي ليس لها وجود حقيقي"، والتي يتم الإفصاح عنها في نظرة الملك إلى الكلمات التي تعينه كنوع من البديل للحقيقة والتي تضع غشاوة على إحساسه بالواقع المر.

وليس من العدل أن نقول إن كل هذه الخطب الرنانة الغنية بالصور الشعرية، ليست إلا تأملات مجردة ومضلة لشخص يحلم. ذلك لأن ريتشارد لديه بصيرة نافذة بما يسمى رمزية الموقف الأصيلة. وعلى ذلك عندما يجد نفسه في النهاية في السجن، فإنه يشبه هذا السجن بالعالم. وهذا التفكير يبين موقفه من نفسه. إن كل ذلك لم يعد صوراً بلاغية تزيينية، إنها صور شعرية تتبع طبيعياً من الصورة البيانية التي أوحى بها الموقف نفسه. وبذلك فهي تساعد بشكل مستمر على توضيح المعنى الرمزي الكامن الذي يحتويه كل موقف درامي ذي أهمية. وهذه الخاصية لإدراك وتصوير رمزية مواقف معينة بواسطة الصور الشعرية، تتضح في مشهد التنازل عن العرش. نحن نرى أن ريتشارد وبولنجبروك يحملان التاج بين أيديهما قبل أن يسلم إلى بولنجبروك، وهنا يقول ريتشارد:

هات التاج هاك يا ابن عمي أملك التاج

سأمسكه بيدي من هذا الجانب، وتناوله أنت من الجانب الآخر.

إن هذا التاج الذهبي يشبه البئر العميقة

يتنلى فيها دلوان يملأ أحدهما الآخر

ريتشارد الثاني (منشورات اتحاد اللغات الحديثة، رقم ١، ١٩٤٧، ٢). وبلغت ألتك الانتباه إلى شكسبير، تأليف مارك فان دورن نيويورك ١٩٣٩. وهو أول من ركز على أهمية لفظة "لسان" في المسرحية (ص ٨٥-٨٧).

أما الفارغ فيرقص دائما في الهواء

وأما الملىء بالماء فلا نراه في غيابة للجب

أما الدلو السفلى المترع بالدموع فهو أنا

بولينبروك أجمع أحزاني بينا تصعد أنت إلى أعلى

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٨١)

بهذا الخصوص لفت دكتور شميّس الانتباه إلى حقيقة أن خيال ريتشارد نادرا ما كان يتجه نحو المصطلحات المجردة. والأشياء المجردة تصبح بالنسبة له معنوية وبديهية وحتى تفضيله للاستعارة والتشخيص المباشر بدلا من تفضيله للمقارنات يبدو أنه يوحي بأن الصور الشعرية تتبعث بواسطة العاطفة المركزة أكثر من اتباعها بواسطة التأمل الذهني (د. شميّس، سابق الذكر).

وهذا التشبيه نبع من مشهد على خشبة المسرح. لقد خلق ريتشارد وهو في وعيه الكامل هذا الموقف الرمزي مسبقا، وذلك بأن طلب من بولنجبروك أن يضع يده على التاج وكانت رغبته في استخدام الصور الشعرية المتميزة شديدة لدرجة أنه جعل للحدث الخارجي يخدم هذا الغرض. وهذه الاستعارة تمثل قمة هذا المشهد، ولكنها في الوقت نفسه تلخص مادة المسرحية بأكملها، وهي مأساة الملك التي تتطلب من الملك الراحل أن ينزوي بالقدر نفسه الذي يزهو به الملك القادم الجديد.

وبالنسبة للناس في عهد اليزابيث الذين يؤمنون بالسحر، فإن التاج الذهبي كان له قيمة رمزية عالية فهم رأوا وفهموا للفصل الوقور الذي سلم فيه الرمز المقدس للملك الجديد.

وعلى ذلك فالصورة الشعرية هنا لها أهمية درامية مطابقة للموقف. وسيكون من المستحيل أن ننظر إلى هذه القطعة بعيدا عن صلتها بالمرحبة بأكملها. ولكي نتذوقها، علينا ألا نفهم شخصية ريتشارد الشاذة والموضوع الأساسى للمرحبة فقط، بل إن علينا أن نضع فى اعتبارنا مغزى كلمات مثل: التاج والدموع والأحزان التى تذكر فى هذه القطعة^(١). وبالإضافة إلى الطريقة التى يستخدم فيها الملك الصور الشعرية، فإن المادة التى يستقى منها الصور الشعرية دائما يجب أن تكون موضع اهتمامنا لأنها دائما تكشف عن شخصيته. وبهذا الخصوص فإن هناك مجموعتين من الصور الشعرية يبدو أن لهما مغزى خاصا ويختصان بالحزن والدموع^(٢) (بما فى ذلك الاستعارات التى رويت عن الانصهار والذوبان والتلميحات النبوية التى استمدتها الملك من الإنجيل)^(٣). وفى الوقت الذى تكشف فيه المجموعة الأولى عن ضعف ريتشارد وإحساسه بالتعاطف مع نفسه، فإن المجموعة الثانية تقلل من قيمة انطباع الملك كشهيد للملك. وهى الفكرة التى أراد أن يعبر عنها شكسبير (وهذه الفكرة، كما أوضح الأستاذ جون دوفر

(١) إذا اردت معرفة التفاعل والمعنى الخاص بهذه "الاستعارات الرئيسية" فى "ريتشارد الثانى" انظر مقال ر.د. ألتك فى نشره اتحاد اللغات الحديثة.

(٢) يقول ريتشارد د. ألتك "لم تقدم فكرة الدموع والبكاء بهذا الإصرار فى أى مسرحية تاريخية أخرى كما قدمت هنا. أمثلة لاستخدام ريتشارد للدموع: الفصل الأول، المشهد الرابع، البيت ٥، الفصل الثالث، المشهد الثانى، البيت ١٤٦، البيت ٣، المشهد الثالث، البيت ١٦٣-١٦٤، الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ١٨٨، الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ٤٨، الفصل الخامس، المشهد الأول، البيت ٨٦-٨٩.

(٣) يقتبس د. شميتس هذه الأمثلة: الفصل الثالث، المشهد الثانى، البيت ٦ ٦١، الفصل الثالث، المشهد الثانى، البيت ١٢٩-١٣٢، الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيت ٨٥٨٧، البيت ٩٣-٩٤، الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ١٧، الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات ٢٣٩-٢٤٢، الفصل الخامس، المشهد الخامس، الأبيات ١٤-١٧.

ويلسون^(١)، تتطابق مع نظرة العصور الوسطى ونظرة معاصري شكسبير إلى الملك ريتشارد الثاني). وهذه الخيوط للصور الشعرية تعود للظهور في حديث الشخصيات الأخرى وتصور لنا الموضوع الرئيسى للمسرحية، ولكن يبدو أنها تندمج مع الحديث الخاص بالملك.

إن أهمية الصور الشعرية في رسم شخصيات الأفراد في الدراما أصبحت واضحة بدءاً من عهد ريتشارد الثالث. ولكنها كانت في ذلك الوقت طريقة بسيطة نوعاً ما لأن الرموز الحيوانية هي التي استخدمت فقط، وهي التي أظهرت جانباً واحداً فقط من شخصية ريتشارد. ففي ريتشارد الثاني كما رأينا تصبح وظيفة الصور الشعرية هذه أكثر تعقيداً. وعن طريق الصور البيانية المتفرقة التي استخدمها كل من ريتشارد والشخصيات الأخرى أمكن تصوير طبيعة الملك ومزاجه.

وبإدراك متكامل لكرامته كملك فإنه بصفة دائمة يشبه نفسه بالشمس^(٢). فعند عودته من أيرلندا إلى إنجلترا يصف نفسه على أنه شمس مشرقة (الفصل الثالث، المشهد الثاني، سطر ٥). وفي المشهد التالي يسمى نفسه "عربة حنطور متألقة". وفي المشهد الشهير للتنازل عن العرش عندما تسلم له امرأة بناء على طلبه يتساءل: "هل هذا هو الوجه الذي مثل الشمس جعل الناظرين يغمزون؟" (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ٢٨٤). ولكن الشخصيات الأخرى أيضاً تستفيد من هذه الصور البيانية الخاصة بالشمس.

(٤) مقدمة طبعته الخاصة عن ريتشارد الثاني، كمبردج ١٩٢٩.

(١) في الصورة الشعرية عن الشمس في ريتشارد الثاني انظر وقارن كتاب بول راير، "رمز الشمس في مأساة ريتشارد الثاني" والصورة الشعرية عند شكسبير ص ٢٢٣-٢٢٨، وجون دوفر ويلسون "مقدمة للملك ريتشارد الثاني"، كمبردج، ١٩٢٦، ص ١٢ - ١٣.

ويبدو ريتشارد في نظر بولنجبروك كأنه "الشمس غير الراضية والتي أحمر وجهها". وفي نهاية الفصل الثاني عندما يحصى قبطان ويلز "التوجسات" المتنوعة، فإن هذه العلامات تمهد لحدوث الموت أو سقوط الملوك". ويضيف سالسبرى قوله "إن شمسك تغرب باكية تاحية الغرب" (الفصل الثاني، المشهد الرابع، بيت ٢١). ولكن ريتشارد يشعر في النهاية بشكل واضح أنه لم يعد شمسا. إنه يتحدث عن شمس بولنجبروك التي يظهر أمامها "كملك من الثلج يهزأ منه الآخرون"، ويود أن يذوب.

وفي الوقت الذي تظهر فيه هذه الصور البيانية عظمة الجلالة الملكية، نجد أن هناك صورا أخرى وحكما أخرى تشير إلى الجرم المأساوي والمصير. ويروي جوننت تحذيره وهو على مشارف الموت:

فسرعان ما يخبو الضرام إذا استعر؟

والرذاذ الذي يتساقط على هيئته يستعر طويلا ، والوابل
المباغت قصير الأجل.

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ٣٤)

ويوجه كلامه للملك نفسه ويشبهه بمريض مهمل "سلم جسمه المدهون بالزيت للعلاج، ويتحدث عن الأطباء الذين أصابوه في البداية" (الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ٩٨). وفي مشهد الحديقة يظهر الملك للخدم كبستاني مهمل مقصر وغافل، لأنه سمح للأعشاب أن تنمو وتكبر في حديقة بلاده الغناء. وهذا التشبيه متطور تماما وتطبق قوانين الحدائق بدورها على هذا البستاني غير المقدر لحقوق الآخرين:

صمتا.. إن من سمح بالفوضى في هذا الربيع

قد جاءه الخريف وسقطت أوراقه

وأما الأعشاب الضارة التى كانت تخفيها وتحميها أوراقه
العريضة المنتشرة

والتي كانت تمتص رحيق حياته وإن بدا أنها تسانده

فقد اقتلعتها بولنبروك من جذورها

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٤٨)

إن انهيار ريتشارد يتم التعبير عنه بوضوح فى الصورة الشعرية التى
استخدمتها الملكة فى الفصل الأخير "انظر إلى وردتى الجميلة وهى تذبل". وهى
تستعجب عندما يجر ريتشارد إلى البرج (الفصل الخامس، المشهد الأول، سطر ٨).
ثم تجد عقب ذلك سلسلة من التشبيهات الجميلة التى تبرز التناقض بين عظمة
الماضى وشقاء الحاضر:

يا صورة الشرف يا قبر الملك ريتشارد

لا الملك ريتشارد يا أجمل خان على الطريق

لماذا يقيم فيك الحزن بوجهه المتجه

وينزل النصر بأرخص الحانات؟

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ١٢)

ومرة ثانية نجد أنها تطور صورة الأسد المحتضر الذى يدافع عن نفسه
بأقصى قوة حتى النهاية. وهكذا تضع النقيض وهو جبن الملك الذى هو حسب
الفقرة التى قالتها "أسد وملك للحيوانات" (الفصل الخامس، المشهد الأول،

سطر ٣٤). وفى المشهد التالى يستخدم تشبيها واضحا جدا بواسطة يورك. إنه يصف سلوك الجماهير عند دخول بولنجبروك وريتشارد لندن. ويحكى عن حماس سكان لندن لمجىء بولنجبروك الملك الجديد. وعندما سألته الدوقة عن "ريتشارد المسكين"، استمر قائلا:

عندما يغادر ممثل بارع خشبة المسرح

تتحول عيون النظارة دون اكتراث

إلى من يدخل بعده، ويصبح كل ما قاله

ثرثرة مملة، فهكذا كان شأن عيون الناس

التي تجهمت لرؤية ريتشارد وحديثه بازدياد أكبر

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٢٣)

وفى الواقع إن التشبيه بالممثل هنا يصل إلى جوهر طبيعة ريتشارد، وقد اهتم به ريتشارد نفسه الذى يعترف فى مونولوجه الأخير فيقول:

وهكذا يجتمع فى ذاتى عدة أشخاص

ليس بينهم قانع بحاله، فأنا ملك أحيانا

(الفصل الخامس، المشهد الخامس، بيت ٣١)

وهذا المونولوج الأخير ربما يعبر أحسن تعبير عن قدرة الملك "على التفكير بالصور البيانية". إن كل صورة بيانية تتبادر إلى ذهنه توّقد التأمل مجددا وتتطبق بفطنة على وضعه الخاص وعلى شخصيته:

بل أحالنى الزمان إلى ساعة رقمية

الدقائق فيها هي أفكارى، وتك الثوانى فيها هو أناتى

ووجهها عيني الساهرة، وإصبعى هو عقرب الساعة

الذى يدور فيها دائما ليمسح الدموع.

(الفصل الخامس، المشهد الخامس، بيت ٥)

وهكذا يعبر ذهن ريتشارد المتعمق المفكر عن نفسه بهذه الصورة البيانية الغريبة، وهي حلقة أخيرة فى سلسلة حلقات وضع سمات الصور البيانية. وهذه السلسلة الغنية المعقدة من الصور البيانية^(١) ربما توضح لنا كيف يضع مواصفات الأشخاص. إنه لا يصدر حكما يتناول جانبا واحدا فقط من طبيعتهم. ومع كل صفة يعطيها حقها من ناحية المميزات والأخطاء. وهو لا يعبر عن ذلك صراحة ولكن بطريقة غير مباشرة باستخدام التلميحات والنغمات الخفية التى يمكن فى الواقع أن نعبر عنها بواسطة الصور الشعرية. إلا أن هناك مظهرا آخر لاستخدام الصور الشعرية فى هذه المسرحية، وهذا المظهر يخول لنا أن ننظر إلى مسرحية ريتشارد الثانى على أنها مرحلة مهمة فى تطور الصور الشعرية عند شكسبير. وقد أوضح ريتشارد د. ألتك - فى مقالة مهمة عن الصور الشعرية السيمفونية فى مسرحية ريتشارد الثانى - كيف أن انطباع التوافق والوحدة الغريب عن هذه المسرحية يرجع بدرجة كبيرة إلى المهارة الفنية لدى شكسبير فى الربط المشترك والنسيج المشترك لخیوط الصور الشعرية المتعددة الدائمة وجعلها نسيجا واحدا وفكرا متشابكا.

(١) إذا أردت أمثلة أخرى لمواصفات الصور البيانية، انظر للملاحظات القيمة عن ريتشارد الثانى فى رحلة إلى إيريا" تأليف كينيث ميور وسين لوجلان، لندن، ١٩٣٧، ص ٩٧-٩٩.

إن الاستعارات الأساسية وموضوعات الصور البيانية التي نلاحظها على مدار هذه المسرحية^(١) تتحول إلى أنماط يسهل تمييزها ويزداد فهمنا لمعناها ولما توحى به من تداعى المعانى كلما توغلنا فى المسرحية. وهكذا نجد ليس فقط أن هذه المشاهد والفصول تترايط أكثر مع بعضها بواسطة هذه السلسلة من الصور الشعرية المتكررة، بل إن خطب الشخصيات المختلفة تترايط بهذه الطريقة.

ونحن نجد فى بعض للمواقف الحرجة وبصفة خاصة القطع أو المشاهد المهمة أن شكسبير يربط عددا كبيرا من خيوط الصور البيانية، وبذلك يعطى تعبيراً أكثر للبواعث المختلفة للصور الشعرية التى مهد لها بواسطة التلميحات الصريحة. ونحن كما يقول ألتك نستطيع - عند اعترافنا بهذه التقنية الغربية للصور الشعرية - أن نتوقع تطور فن شكسبير فى الفترة اللاحقة. وخطوط التقنية موجودة والصور الشعرية عندما ننظر إليها على انفراد نجد أنها تحمل فى طياتها أسلوب شكسبير المبكر^(٢). وبالنسبة لطالب يدرس نمو الفن عند شكسبير، نجد أن ما ينير له الطريق هو دراسة وتمحيص الصور الشعرية الموجودة فى "ريتشارد الثانى".

(١) فى الملخص الذى وضعه ألتك نجد الكلمات الأساسية التالية: للكرة الأرضية والأرضية والأرض (LAND) والدم والشحوب والحديقة والشمس والدموع والكلمة التى ينطقها اللسان وسم الثعبان والإيذاء الجسدى والمرض والبقة والسل والمر للحلو والجبل وتاج من المجوهرات (نشرة اتحاد اللغات الحديثة، ١٩٤٧ ص ٣٥٩).

(٢) ريتشارد د. ألتك يذكر ملاحظة مهمة أن لغة مسرحية "ريتشارد الثانى" توحى بوجود علاقة حيوية بين اثنين من سمات الأسلوب الشعرى الأساسية عند شكسبير، الانتماء الذى يصعب التحكم به فى سرعة البديهة فى ألفاظ المسرحيات الأولى، واستخدام موضوعات الصور البيانية العظيمة فى مسرحيات النضج عنده. إنه يتوصل إلى الاستنتاجات: فى ريتشارد الثانى نرى المرحلة المتوسطة الحرجة فى التطور لو بمعنى أدق حسن استغلال موهبة شكسبير للفريدة فى تداعى المعانى... (نشرة اتحاد اللغات الحديثة، رقم ٦، ص ٣٦٤).

الفصل السادس

روميوجولييت

نجد في أعمال شكسبير نوعين من الأساليب: الأسلوب التقليدي والأسلوب الأكثر حرية الذي نجد فيه نمطا تلقائيا من التعبير. ولا يعد هذان قطبين متضادين ينسب كل منهما لفترة مختلفة عن الأخرى. ومن المستحيل أن نحدد أن الأسلوب التقليدي ينتهي مع مسرحية معينة وبعدها يسود أسلوب مغاير. إن هناك كثيرا من الانتقالات والعلاقات المتداخلة، وفي بعض المسرحيات التي كتبت في مرحلة التحول من الشباب إلى النضج عند شكسبير نجد أن الاستخدام التقليدي يتواجد جنبا إلى جنب مع اللغة المباشرة المدهشة التي تجعلنا نقس شكسبير بسبب مسرحياته المأساوية العظيمة. وأحسن مثال لهذا التعايش للأسلوبين يتمثل في مسرحية "روميوجولييت". قد أوضح ه. جرانفيل بيكر في مشاهد متفرقة وفي البناء الدرامي أن هناك تلقائية جديدة تخترق الثوب التقليدي، ولكنها مع ذلك ليست قوية بحيث يمكنها أن تنتشر في المسرحية بأكملها. والشئ نفسه يمكن توضيحه بحيث ينطبق على الصور الشعرية كذلك.

وثمة أمثلة كثيرة توضح الأسلوب التقليدي القديم يمكن انتقاؤها. ففي الفصل الثالث يرى كابيوليت جولييت تذرف الدموع:

أما زال المطر الهاطل مدرارا؟، إني لأرى

في هذا الجسم الضامر بحرا ورياحا وسفينة

عيناك هما البحر الزاخر بدموعه

يعلو بالمد ويهبط بالجزر!. والجسد هو الفلك
الماخرة عباب البحر المالح!. والزفرات رياح
ما فتئت نائرة بدموعها ودموعك نائرة فيها!.
إن لم تسكن فجأة فلسوف تحطم جسدا
تتقاذفه أيدي العاصفة

(الفصل الثالث، المشهد الخامس، بيت ١٣)

هذه الصورة البيانية ما زالت توضح ملامح أسلوب شكسبير الأولى. وهي تمثل الشعور الزائف بالسرور الذي يحس به في رسم كل التفاصيل الخاصة بالصورة الصغيرة التي يذكرنا تركيبها للمناق بمفاهيم المسرحيات الهزلية الأولى. وكذلك الموقف الذي يرى فيه الأب ابنته غارقة في الدموع يبدو لنا غير مناسب لمثل هذا التشبيه المسهب. ولكن على سبيل المثال عندما يقول ريتشارد الثالث لوالدته إن قطرات الدموع السائلة التي نرفتها ستأتي مرة ثانية متحولة إلى لؤلؤة من الشرق" (الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٣٢١) فإن الفقرة الاستعارية يقصد بها أن تكسب سلسلة التفكير بأكملها قوة أكبر، ويقصد ريتشارد أن يعبر من خلالها عن شيء. ومن الناحية الأخرى فإن كابيوليت لا يسعى إلى هدف بذكر تلك الصورة، وليس لها مناسبة إلا تبرير تلك الصورة البيانية. وثمة تعبيرات هنا تفقد مثل التكرار، ومع ذلك فإن هذا التصنع والخضوع للظروف في هذا النمط من التعبير هو في حد ذاته ملائم لشخصية والد جوليت التقليدي وكثير الكلام. وكذلك يلائم صفة الأنس والزهو والإعجاب بالذات (انظر التشبيه ب "أبريل في أبهى حلله"، الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٢٧)، وبذلك فإن هذه القطعة تميز كابيوليت. وقد وضع شكل أسلوبى في المكان اللائق به، وهذا الشكل ينتمى لمرحلة شكسبير المبكرة. ويمكن ملاحظة هذا الأسلوب في أجزاء كثيرة من روميو

وجولييت. والأخ لورنزو تميز بطريقة مشابهة بالصور البيانية الجزلة والمتحذلقة وبتساع أسلوب الكلام المنمق الوصفى.

ويمكن أن يقال بصفة عامة إن المشاهد الأولى فى "روميو وجولييت" تلفت نظرنا لأنها تقليدية من ناحية النغمة وتخير الألفاظ أكثر من المشاهد التى جاءت بعد ذلك. ويتم هنا استخدام الشعر غير المقفى بطريقة تقليدية أكثر من الأجزاء الأخيرة من المسرحية. ويمكن أن يقال إن هذا مقصود^(١). لأنه كلما تقدمت المسرحية واقتربت من البنية التراجيدية، كلما قلت قوة ودلالة العالم التقليدى الذى استطاع أن يتحرر منه العشيقان بقبولهما لمصيرهما. ولا يختفى تماما الأسلوب البلاغى التصريحى ولا يقصد به أن يختفى تماما. ومثابرتهما قد تخرج لنا هذه القطع (التى تكررت فى الفصول الأخيرة) التى نجد فيها بساطة جديدة وأسلوبا مباشرا كما نرى فى السطور الشهيرة لروميو: "هل وصل الأمر إلى هذا؟. إذن أنا أتحدأك أيتها النجوم!" (الفصل الخامس، المشهد الأول، يت ٢٤). هذه الطريقة لوضع لحظات لها دلالة وقطع وسط ارتياح كامل بأن يضعها كتنقيض لأنماط أسلوبية مختلفة، استخدمتها شكسبير على مدار المسرحية بأكملها^(٢). ومن الممتع أن نتتبع هذا الفن الخاص باستعمال التنقيض فى الصور الشعرية. وهو لا يفسر فقط الكثير من الآثار الغامضة، ولكنه يفسر العديد من التراصف الذى يبدو لأول وهلة غريبا. كما يصبح واضحا إذا حكمنا عليه من خلال السياق.

ويمكن أن نرى بجلاء أن الشخصيات نفسها تتحدث فى هذه المسرحية تارة بطريقة تقليدية جدا وتارة أخرى بطريقة جديدة مختلفة، ونرى هذا يحدث بالنسبة

(١) هذا الظن بحيث فى سياق محاضرة ألقاها تيس ليوت فى ألمانيا عن تطور النظم عند شكسبير* وهى منشورة بالألمانية تحت عنوان "شعرية شكسبير" (١٩٥٠).

(٢) فى هذا الموضوع انظر هـ. جرانفيل باركر "مقدمة لشكسبير"، السلسلة الثانية، ١٩٣٠، "روميو وجولييت".

لروميوس. إنه (إضافة إلى جوليت والمربية) هو الذى يستطيع أكثر من غيره أن يسمو فوق مستوى الفقرات المنمقة التقليدية المملوءة بسرعة أكيدة (كما نرى فى مشهد الشرفة وفى مشهد الحديقة).

ولكنه من الناحية الأخرى يحصر نفسه فى هذا النمط التقليدى مثل الآخرين، إلا أننا إذا دققنا النظر فإننا نلاحظ أن هذا التغيير فى أسلوب الكلام فى روميوس ليس وليد الصدفة، ولكنه وليد التغيير فى حالته النفسية.

وقبل أن يتقابل روميوس مع جوليت كان يجد متعة فى استخدام الحوار المصقول الفكاهى مع بنفوليو، ويتحدث عن الحب بفقرات عادية تسير على منوال واحد مستخدما فى كلامه - بالإضافة إلى الاستعارات - مجموعة كبيرة من الصور البيانية التى تسهم فى التصنع فيما يتلفظ به فى هذه المرحلة من المسرحية.

الحب دخان بعثته التتهيدات

إذا تطهر من الذنوب يصبح نارا تتأجج فى عيون المحبوب

وإذا ألهب الفكر يصبح بحرا تملؤه دموع المحبوب.

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٩٦)

وهكذا نجد أيضا فى حوار مماثل يقوم به مع ميركيوشو فى الفصل الأول أنه يتمسك فى مهارة ورشاقة بالصورة البيانية لأجنحة كيوبيد التى ألقى بها ميركيوشو نحوه، ويلتزم فى مهارة (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ١٧)، وهو يتقابل مع جوليت للمرة الأولى فى الحفل فى منزل كايبولت (الفصل الأول، المشهد الرابع)، والصورة البيانية التى يبدأ بها حوار مشهور جدا بحيث لا تحتاج لأن نستشهد بها:

روميوس: إذ إن لى شفتين كالحجاج حراوين من فرط الخجل

وهما إذا طبعاً هنالك قبلة مستعذبة

فلربما محيا خشونة ملمس الأيدي.

جولييت: يا أيها الحاج الكريم ظلمت كل الظلم راحتك

فهي التي أبدت خلاق للعابدين

وكل قدساتنا لهن أيد لا تنى تمسها أيدي الحجيح

وفي تلامس الكفين للحجاج قبلة

(الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٩٧)

هذه القطعة ذات القافية المتشددة هي مثال واضح لأسلوب شكسبير المبكر المتوازن المصطنع. وهذا الباعث يتطور بأسلوب لطيف مطوع في سبعة أسطر قالها الفريقان. وفي هذه الظروف الرسمية لابد أن تكون المقابلة الأولى بين العشيقين رسمية، وبالتالي فهي تتم باستعمال لغة تقليدية.

ولكن هذا العاشق نفسه يتحدث بلغة جديدة مع جولييت في هذين المشهدين وهما يبرزان في الدراما كقمة لا تنسى، مشهدا الحقيقة والشرف.

وهنا نرى شخصيتين تتقابلان ولا تستمران في المغازلة بمفاهيم جميلة عن الحب ولكنهما وقعا في حب عاطفي، ويعبران عن الحب بطريقة مباشرة. وهناك حقيقة ثابتة وهي أن شكسبير في "روميو وجولييت" وضع صورة للحب الإنساني للمرة الأولى، بصورة لا تنتمي لأي عصر، هذه الحقيقة تعطي لهذه المسرحية وضعاً خاصاً ليس فقط في تطور فن شكسبير، بل في تاريخ الدراما الاليزابيثية لقد كان روميو عاشقاً يتخذ وضعه أمام امرأة وعيه الخاص والدموع والتهديدات والسير في الصباح الباكر وحبه للوحدة والليل المفعم بالفكاهة. وكان في صف الأعداد التي انسجم معها بترارك وجعل كلمة الحب تسير في قافية واحدة مع كلمة اليمامة

وأعطى كيوبيد لقبا باستعمال فقرات تتم عن التناقض الظاهري وعن البراعة...
(شكسبير نظرة ص ٧١).

وفي مقال متميز عن أنماط الأسلوب في "روميو وجولييت" (الدراسات
الفقهية الجديدة ص ٢٠) يتحدث ج. و. دريير عن توزيع الصور البيانية ومطابقتها
مع العقدة والشخصيات للمشهد الأول: إن ثراء الصور البيانية في لغة روميو
يكسب الكلام صنعة ذكية توحى بأن لوعة الحب ليست عميقة جدا (ص ١٩٨).
وهذه التجربة الرئيسية للحب العميق العاطفي تعد أساسا للدراما بأكملها، وهي تجد
أحسن تعبير في هذين المشهدين لأن هذه المشاهد توضح المناجاة الخفية بين
العشاق التي تتحرر من البيئة التقليدية ومن التثنت ولكنها تعيش في قلب الطبيعة.
إن دفء وعذوبة هذه المشاهد تسمو باللغة إلى قمة التعبير الشعري وثرائه الذي لا
يضاهيه عمل من أعمال شكسبير الأخرى. وتعرض الصور الشعرية تعقيدا يفوق
كل ما وجد قبل ذلك:

تكلمى.. تكلمى.. يا أيها الملاك الرائع الوضاء

فأنت تسطعين وسط الليل في السماء

كمرسل مجنح يطوف فوق الأرض

يبهر العيون وهو يمتطي متن الهواء

أو أنه على السحائب الوثيدة

يمر ناشرا شراعه في لجة الفضاء.

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٢٦)

وإذا حكمنا من ناحية الأسلوب فإن الصور الشعرية ما زالت وصفية ويتم
التعامل معها بدقة تامة. وهي غنية بالصفات. ولكن طريقة ربط هذه الصورة

الشعرية مع الموقف والشخصية جديدة. وهى تتبع من الموقف ولا تحوى على شىء غريب فى حين أن الصور البيانية حتى هذه النقطة تم تمثيلها بتشبيهات من مجالات أخرى. والموقف نفسه أصبح الآن له طبيعة استعارية بحيث يسمح بنمو عضوى للصورة البيانية. إن روميو يقف فى الحقيقة المظلمة وفوقه تتحرك السحب التى تبحر ببطء فى سماء تتأثرت فيها النجوم (وكلماته أثارت فى الذهن كل هذا) وتقف جوليت عالية فى الشباك. ويجب أن يرفع روميو عينيه لى يدرك الأجرام السماوية (والعينان البيضاءان المعقوفتان إلى أعلى هما عيناه). ونرى فى الأبيات الأولى عيني الحبيبة تظهران لروميو كاثنتين من أجمل نجوم السماء. وهذه ليست فقرة تقليدية ولكنها مبنية على واقعية اللحظة، على حقيقة أنه رفع عينيه إلى السماء وإلى جوليت فى الوقت نفسه. وعندما تظهر له جوليت فى تلك اللحظة فى الصورة البيانية المقتبسة كرسول السماء ذى الأجنحة فإن هذا ينتج عن السمة الاستعارية للموقف نفسه. لذلك فإن كل شىء فى هذه الصورة البيانية له وظيفة. إن السحب والرسول السماوية قد تصبح حقيقة، وفى الوقت نفسه هى رموز. ويمكن أن نرى الطبيعة العضوية العميقة لهذه الصورة البيانية فى فكرة أنها يتصادف حدوثها كعنصر شعرى نقدره فى الوقت نفسه مع نشوة روميو الذهنية. والإلهام بها ينتمى إلى تلك اللحظة وليس للحظة أخرى.

وهذه اللحظة الرمزية أكسبت كلمات روميو قوة جعلتها ترتفع فوق مستويات التعبير التى كانت قد تحققت من قبل. وفى هذه الصورة البيانية ظهرت وظائف ثلاث نعودنا أن نتقابل معها كل على انفراد. إنها التعبير المبجل للطبيعة روميو الخاصة وهى تميز جوليت (النور وهو أهم رمز لها يظهر هنا)، وهو يقصر الليل بالسحب والنجوم ويترك فهو يخلق الجو المتناسب.

ويجب أن نعتزف أنه يوجد فى هذا المشهد الكثير من موضوعات الصور الشعرية التى تبدو غير أصلية وربما اختيرت من مخزون البواعث الخاصة بشعر

عصر اليزابيث، وأمامنا الصور البيانية الرقيقة الخاصة بالطيور التي تستخدمها جوليبث (الأبيات ١٥٩ - ١٧٨) ومجاهرتها في قولها، وإلا فإنني سأمزق الكهف الذي ينبعث منه صدى الصوت (بيت ١٦٢) وقول روميو:

لو كنت تبعدين عني بعد أقصى ساحل في الأرض
لكنت قد ركبت البحر في سبيلك.

(بيت ٨٢)

إلا أن رقة وعمق المشاعر التي ينبض بها المشهد كله من الممكن من وقت لآخر أن تسمح بتشبيه مهلهل مثل تشبيه الحب بمحيط عميق. ويظهر هذا التشبيه بترتيب كلامي فيه صراحة بسيطة^(١) تجعلنا ننسى تماما الصيغة التقليدية في الصور البيانية. ويشهد على هذا قول جوليبث:

فإنني سخية كالبحر لا ساحل له
وحبي العميق مثله.. لا غور له

وكلما أعطيت منه زاد ما لدى منه فكلاهما بلا حدود

(بيت ١٣٣)

والانتقال الذي ندركه في روميو وجوليبث لا يمكن أن يوصف على أنه انتقال من الكلام التقليدي إلى الكلام الطبيعي؛ لأن شكسبير لا يستسلم للغة التصور أو استخدام الصور الشعرية المصطنعة المسهبة. إن التغير يكمن في الانطباعات

(١) يعطينا إتش جرانتل بيكر في الفصل الخامس من روميو وجوليبث أمثلة متعددة للتلقائية في اللغة التي تصل بنا إلى تصريح بلاغي وسيطرة على الألفاظ كما نرى على سبيل المثال قول جوليبث 'يا قلب الأفعى، اختبئي مع الوجه المفتوح!' (الفصل الثالث 'المشهد الثاني' بيت ٧٢) أو بلاغة روميو وحزنه التقليدي أمام الموت قبل أن ينتزع حبلته (الفصل الخامس، المشهد الثالث، ص ٧٧ - ٨٣).

المختلفة التى تخلقها هذه القطع فىنا^(١) لأنها تلفت نظرنا لأنها طبيعية وأكثر تلقائية. وهذا يرجع إلى كونها تتكيف أكثر مع الموقف ومع الزمن وهى تقنعنا لأننا نحس بالانفعال الشديد الذى تعبر عنه ونحن الآن نصدق الشخصيات التى تنطق هذه اللغة.

وإذا تساءلنا كيف حاول شكسبير فى "روميو وجولييت" أن يعطى الشخصيات تفردا بواسطة الصور الشعرية، فسوف نتجذب أولا إلى لغة المربية. ومع ذلك فإن لغة المربية رغم أنها أحسن مثال للغة التفرد فى مؤلفات شكسبير فى تلك الفترة - يقل تأثيرها بالصور الشعرية ويزداد تأثيرها بسمات أخرى فى الأسلوب والتركيب والقافية. ولكن التناقض بين ميركيوشيو وروميو هو أيضا تناقض بين استخدامهما المختلف للصور الشعرية. إن لغة روميو المثالية العالية ذات الأثر الشديد استخدمها موركيوشيو فى كلامه الواقعى البراق الذى يؤتى أثره فى التشبيهات عميقة الأثر والتورية اللامحة والصور الحية الملموسة. وفى تتابع المشاهد يستخدم شكسبير بوفرة وبفاعلية هذا التناقض. والمشاهد المرححة والمضطربة والتى تتم عن القلق نجدها فى مواجهة الشجر المهيب المثير بين العاشقين والتناقض فى الصور الشعرية يتطور رغم ذلك تدريجيا. وفى الفصل الأول، المشهد الرابع، يتلاقى كل من ميركيوشيو وروميو على المستوى نفسه من اللعب الحائق بالكلمات وحب الصور الشعرية التقليدية. إن الكلام الشهير للملكة ماب بواسطة موركيوشيو - رغم أنه يميل إلى أن يكون فى ثوب شعري أكثر من كونه فى ثوب واقعي^(٢) - يبين لنا أن ميركيوشيو حتى فى هذه القطعة الخيالية جدا

(١) من أجل هذه العلية، انظر جون ميلتون موى، "شكسبير"، لندن، ١٩٣٦، ص ١٢.

(٢) يؤكد إل إل شوكنج أن كلام الملكة ماب "بعيد عن الشخصيات" ويتفق مزاج ميركيوشيو قليلا (مشاكل الشخصيات فى مسرحيات شكسبير، لندن ١٩٢٢، ص ٩٧). وإذا أردت رأيا مخالفا راجع ج.ى.م ستورف "الشخصية والباعث عند شكسبير"، لندن، ١٩٤٩، ص ٦.

لا يفقد سيطرته على الحقيقة الثابتة لأن ثروة من الأشياء الملموسة البديهية التي نلاحظها بمنتهى الصعوبة والتي نستبطنها من العالم الذي نعيش فيه تظهر في هذه الصور الشعرية والتشبيهات. أما عن الفرق بين الصور الشعرية عند روميو وعند جوليت، فإن الدكتور شميّس لفت النظر إلى أنها عند جوليت فيها مسحة الأشياء المألوفة في جو الحياة عندها وخبرتها الطفولية في حين أن الصور الشعرية عند روميو تبدو ملموسة أقل وأكثر روحانية^(١). نتحدث جوليت عن برعم الحب (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٢١) وقصر الحب (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٢٦). وتقرن قلقها بقلق طفل يملك رداء جديدا وربما لا يلبسه (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٣). ولكي يوضح شميّس للصور الشعرية عند روميو وهي تميل إلى الروحانية أكثر من الحسية، فإنه يوضح ملاحظة قالها جريجور سارازين أولا- يقارن قول جوليت:

لما إذا متنا فخذها واصطنع

منه نجيمات صفارا كي نرى

وجه السماء وقد تجلى وازدهى

والناس عاقت بهرج الشمس وبانت تعشق الليل سهارى.

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٢١)

بقول روميو:

(١) هكذا نجد أن الليل بالنسبة لجوليت هو عجز راحة العقل تسليها جوليت:

ولعجب دما في وجتي ينف كالصقر السجين...

يوشاطك الأعداء حتى يعتمد فؤادي للوجل للشجاعة والأمان.

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ١٤)

..... أما عيونها

فسوف ينساب الضياء منهما ليملاً للهواء

حتى تشفق الطيور ظانة أن النهار لاح.

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٢)

وهذا التميز غير واضح الدلالة يبين أن الملامح الأصلية لخلفية الشخصيات وحالاتهم النفسية تتسرب إلى الصور الشعرية. ومع ذلك فإن هذا التمييز لم ينفذ بصفة مستمرة كما حدث مع المظاهر الأخرى للصور الشعرية فى "روميو وجولييت". فنحن نجد بداية لتقنيات شكسبير فى إعطاء كل شخصية لغتها الخاصة وصورها الشعرية. وقد فعل ذلك على سبيل التجربة. ولكننا لا نجد هنا أن هذه التقنية قد طورت كلياً أو بصورة دائمة.

إن الطبيعة التى تلعب دوراً كبيراً فى مشهد الحديقة، والتى يشار إليها مراراً وتكراراً بواسطة الصور الشعرية، تصاحب الأحداث فى كل المسرحية بطريقة رمزية تقريبا. والمراجعة البسيطة قد توضح التقدم الذى قام به روميو وجولييت فى هذا المجال. ونجد أن المسرحيات الهزلية المبكرة تحتوى من حين إلى آخر على إشارة إلى الزمن أثناء اليوم وإلى الجو المحيط، فهناك على سبيل المثال البيت الأول من اثنين من النبلاء: وتبدأ الشمس فى حماية السماء الغربية ولكن بصفة عامة، هذه المسرحيات الهزلية لا تلقى عليها الأضواء ونحن لا ندرك فيها تواجد الطبيعة. وفى "هنرى السادس" نجد مشهدين فقط يستخدمان الليل وتعرضهما صور شعرية منعزلة نوعاً ما (وهى الفصل الأول، المشهد الرابع، والفصل الرابع، المشهد الأول). وريتشارد الثالث هى أول مسرحية لشكسبير تحتوى على مشهد واحد واحد فقط نرى فيه أن جو المسرحية يسهم فى إيجاده باستمرار وتتخلله

إشارات وصور شعرية^(١). ولكن مثل هذه الإشارات للطبيعة ليست منسجمة مع الشخصيات، وهنا تكمن المشكلة التي تواجه كاتب الدراما: كل الكلمات التي يقولها الأشخاص يجب أن تكون تعبيراً عن أنفسهم ويجب أن تكشف بصورة متدرجة طبيعتهم وفكرهم.

ولكن الصعوبة الآن هي إدخال الظروف والجو المحيط والتفسيرات التاريخية والسياسية الضرورية لفهم وبملجة المسرحية كلها، والتي تبدو لا علاقة لها بشخصية بعينها. ومن الممتع أن نتبع خطوة خطوة كيف يحل شكسبير هذه المشكلة. وفي المسرحيات الأولى وخاصة التاريخية منها وفي "تايتوس أندونيكوس" (يستخدم المونولوج أيضاً لهذا الغرض). ويبدو ذلك فظاً ويعتبر توزيع هذا العمل على شخصيات أكثر تقدماً ملحوظاً. والطريقة نفسها بالطبع تنطبق على صور الطبيعة التي تخلق الجو العام. وهي توضع على أفواه شخصيات معينة كاستطرادات موجزة درامية، وهي تسبق الأحداث كعلامات (هنري السادس، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١). ومشهد الحديقة ومشهد الشرفة لهما أهمية كبيرة في تطور الصور الشعرية. لأن الصور الشعرية المستمدة من الطبيعة لأول مرة تشتق من الشخصيات كتعبير عن حالتهم النفسية. إن روميو وجولييت لا يتفوهان بكلام خارج الموضوع، إنهما ينطقان ما يثبت كيانتهما وحبهما، ولكن كلا منهما يعبر عن جمال الطبيعة وخلقها هذه الليلة الجميلة. ومن الناحية الأخرى فإن هذا الالتحام بين الصور الشعرية المستمدة من الطبيعة وبين الطبيعة نفسها يتكامل

(١) الشمس المتعبة غربت باللون الذهبي... إلخ (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ١٩). الهواء في خيمتنا على حالته الطبيعية ويلود (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٤٦). وتنتال ساعة الصمت/ والظلام المتشحف يظهر ناحية الشرق (الفصل الخامس، المشهد الثالث، سطر ٨٦). الديك الذي يظهر في القرية في الفجر/ قدم تحية مزدوجة للقمر (الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت ٢١). من الذي رأى الشمس اليوم؟ (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٢٧٧).

فقط لأن روميو وجولييت لهما علاقة شخصية مع قوة الليل. وكمثال لذلك نستعرض سطوراً قليلة من مونولوج جولييت في بداية المشهد الثانى للفصل الأول:

هيا إذن أيها الليل الرزين

يا ذا العباءة التى تلف بالسواد حكمة السنين

قل: كيف أخسر المباراة التى ربحتها

ما بين عذراء وبكر طاهرين؟!

واحجب دما فى وجنتى ينف كالصقر السجين

بوشاحك الأسود حتى يستمد فؤادى الوجل الشجاعة والأمان

ويرى العفاف الغر فى ضم الأحبة والحنان

يا أيها الليل تعال ويا روميو إلى

كى يشرق النهار وسط الليل وضاح المحيا

إذ سوف تسطع فوق أجنحة الظلام

أصفى بياضا من ثلوج رقشت ريش غراب

أقبل إذن يا أسمر الجبهة يا ليلى ويا ولهان يا غض الإهاب...

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١)

وهنا لم يعد الليل شيئا منفصلا لا يمت للموضوع بصلة. وهو يبدو كحليف لجولييت تتوق إليه وتستدعيه وكأنه إنسان. واللجوء لليل يتكرر فى هذا المونولوج أربع مرات كنتم لمعزوفة موسيقية، ويرتبط ارتباطا وثيقا بكلام جولييت. والفاصلة عند عنصر الطبيعة الذى تم تشخيصه هى صنعة بلاغية وأسلوب ثبتت أهميته.

ولكن كيف تم تحريك عجلة التقاليد بحيث تسير نبض الحياة وتتمشى مع الأهداف الجديدة، وهذا الفن العظيم لشكسبير فى نمج الطبيعة الخارجية مع روح الشخصيات الداخلية يلقى تعبيرا واضحا فى مشهد افتراق العاشقين؟ (الفصل الثالث، المشهد الرابع). وهنا نرى أن بزوغ يوم جديد يصبح بالنسبة لهما رمزا للفراق. ولكن هذه العلاقة المتداخلة لا تحتاج إلى تراكيب تعبيرية فنية لأن الموقف تم اختياره بدقة بحيث إن الطبيعة تدخل فى حوار العشاق طبيعيا وبشكل عضوى.

ويستخدم شكسبير فى روميو وجولييت مهارة خاصة يستطيع بواسطتها أن يقدم الطبيعة بطريقة عضوية رغم أنها رمز. وكانت كارولين سبيرجيون أول من جعلت العاشقين يظهران^(١) أمام بعضهما كنور وراءه خلفية وظلمة. وكل هذه الصور المضيئة نرى فيها الشمس والقمر والنجوم والبراق والسماء وصور الليل والنهار، وهى تساعد على نشر جو الطبيعة الحرة فى المسرحية بأكملها. وفى المسرحيات التراجيدية الأخيرة سنرى فن صياغة الشخصيات بصورة متكاملة فى حين أنه ربما يضاف جو خاص للمسرحية. وفكرة أن الصور الشعرية للطبيعة تتبع عضويا من التعبير الذاتى للشخصيات تصدق فى هذه المسرحية فى كلام روميو وجولييت فقط، والتلميحات التى يقدمها بنغوليو وهونتاجيو لروميو ونزهلة الصباحية الحزينة تصاغ كلماتها بالطريقة التقليدية:

ولكن ما إن تطلع شمس الصبح لتسعد أهل الأرض

ولتبدأ فى رفع ستار الظلمة فى أقصى الشرق.

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٢٥)

(١) الصور الشعرية عند شكسبير ص ٣١، sgg الأستاذة سبيرجيون توضح لنا أن الصورة البيانية للصور تنتشر فى المسرحية كلها. وكيف أن شكسبير فى صورة الشعرية باستمرار يمثل الاشتغال المفاجئ للحب التراجيدى ثم وصفه بأنه يريق يخبو بسرعة.

لكنه يظل فى انطوائه وفى تكتمه
وحرصه ألا يذيع سره أو يكشفه.

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٣٩)

وعندما يبدأ الأخ لورنزو مونولوجه أمام زنزانته:

الصبح بعينه الزرقاوين تبسم لليل الغاضب

وسرت فى سحب الأفق الشرقى خيوط من ضوء شاحب

والظلمة خضبها النور فجفلت تترنج مثل السكران

كى تفسح للصبح طريقا

ولرب الشمس بموكبه المقبل فى عجلات من نيران.

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ١)

وهذه هى الطريقة القديمة التصريحية لتقديم المشهد بصور شعرية منعزلة.

وهكذا نجد أن مسرحية "روميو وجولييت" تبين فى مواقع مختلفة كيف أن شكسبير يخلق انسجاما وثيقا بين الصورة الشعرية والشخصيات، بين الموقف الداخلى والخارجى وبين موضوع المسرحية. ولكن حتى هنا فتحن ليس لدينا ما نسميه الصور الشعرية الدرامية. إن الصور الشعرية غالبا ما تكون وصفية رغم ثرائها فى الزينة الشعرية ووفرة الصفات والتشخيص. وهكذا يبدو الوصف المطول للملكة ماب كلحظة درامية إضافية فى تركيب المسرحية. إن وصف تأثير السم على جولييت (الفصل الرابع، المشهد الأول، سطر ٩٩) ووصف الصيدلى وسكنه مع روميو (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٢٨ - ٦٩) أقل إقحاما ولكنه يوضح الاتجاه نحو الاستطراد. إن شكسبير فى روميو وجولييت ما زال يكتب

بأسلوب لا يترك شيئاً دون أن يقوله. وهذا الاتجاه نحو التمثيل الكامل والتوضيح والتكبير والوصف هو رغم ذلك مناسب لتطور الألفاظ الشعرية ذات الثراء والتنوع الذي يسهل الظهور للعنصر الاستعاري؛ لأننا بالمقارنة بالمسرحيات الأولى نجد زيادة في الاستعارات في روميو وجولييت حيث كان يستخدم شكسبير قبل ذلك تصورا أو مقارنة مطولة. حقا إن هذه الاستعارات لم تختف ولكن هذا الميل المتزايد للاستعارات يبدو أن له دلالة ويوحى بالطريقة التي يسير عليها شكسبير. وإذا نظرنا من هذه الزاوية أيضا فإن مسرحية "روميو وجولييت" تبدو مسرحية انتقالية.

الفصل السابع

اللغة والصور الشعرية عند شكسبير

فى المرحلة المتوسطة

إن أحد أهداف هذه الدراسة أن تبين كيف أن تطور الصور الشعرية عند شكسبير يتضح فى الطريقة التى تتكيف بها الصورة الشعرية عضويا مع الشكل التركيبى للدراما. وهذا التطور نحو العلاقة العضوية للصور الشعرية كما أوضحت الفصول السابقة له مظاهر متعددة. والعلاقة بين الصور الشعرية والموقف الذى نبعت منه من الممكن أن تكون وثيقة ومنطقية أكثر، أو ربما قلنا إن الصور الشعرية من الممكن أن تتناسب مع الشخصية التى تستخدمها أو أن علاقة الصور الشعرية بجو المسرحية أو بموضوعها يمكن أن تصاغ بدقة أكثر. وسيوضح الفصل التالى كيف أن الصور الشعرية تصبح أكثر تماسكا لأن الصور البيانية تسهم فى كشف الحدث الدرامى وفى إعدادة. إلا أن هذا الفصل يبين كيف أن الصور الشعرية تصبح مرتبطة ارتباطا وثيقا بالسياق، وكيف أن لغة الدراما تصبح مشبعة أكثر بالعنصر الاستعارى، وفى النهاية كيف أن العنصر الاستعارى يكتسب مجالات جديدة للتعبير بقدر ما يجد عامل التجريد والتأمل تعبيرا متزايدا فى الصور الشعرية فى الفترة المتوسطة من أعمال شكسبير.

إن تمازج الصور الشعرية مع نسيج النص الذى نلمح الآثار الأولى له بدءا من 'ريتشارد الثالث' يرتبط مع عملية تركيب الصور الشعرية. وفى المسرحيات الأولى نجد أن الصور الشعرية فى معظم الحالات كانت وحدات جاهزة وأدخلت إلى النص كاملة وفى المرحلة المتوسطة طورت تقنية جديدة، وهى التى تمت

الإشارة إليها على أنها تمثل تصاعد ارتباط الصور الشعرية^(١) وتتشكل الصور
البيانية في عملية التركيب نفسها، وتتولد كل كلمة من الكلمة التي تسبقها:

وحتى تخضع لك تلك الشواطئ للشاحبة البيضاء

التي ترتد من سفوحها أمواج المحيط الهائلة خائبة منحورة

("الملك جون"، الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ٢٣)

وكلمة شاحب هنا تشير إلى فكرة شحوب الوجه، وهي بدورها تنمو وتتطور
وتصبح ذات دلالة. وبهذه الطريقة يمثل الساحل بصورة بيانية إنسانية وفكرة أن
قاع البحر ينبذ المد والجزر يواصلها الكاتب بشكل منطقي:

وهل يجوز لدمنا الممتلئ حيوية أن يبدو باردا كالثلج

برغم حرارة النبيذ الذي نتعاطاه؟

فبحق شرف بلادنا لا تدعونا معلقين كخيوط الثلج

نتنلى من سقوف منازلنا بينما نرى شعبا أشد منا برودة

نتهمر منه على حقولنا الغنية قطرات من الشباب الباسل الجريء

("هنري الخامس"، الفصل الثالث، المشهد الخامس، بيت ٢١)

وكلمة صقيعي هنا كانت بمنزلة الصورة الشعرية الارتباطية لكنت الجليد:

(١) كان ولتر هولايتز وهو ناقد غير مشهور في القرن الثامن عشر أول من لفت الأنظار إلى هذا العنصر
في الصور الشعرية عند شكسبير. المقال الافتتاحي في الملحق الأبي لجريدة التايمز، عدد ٥ سبتمبر
١٩٣٦. وكتاب أب كيليت مقترحات كمبريدج ويحتوي على فصل توضيحي يشرح هذا الموضوع
الذي تنين له الملاحظات التالية. وقد طور هذا للموضوع أكثر إيواردى أرمسترونج "خيال شكسبير
- دراسة في سيكولوجية الارتباط والإلهام" لندن، ١٩٤٦.

إنك ضحل التفكير وإن بصرك لا ينفذ كثيرا

بل لا ينفذ في أمر أبدا حين تتعرض لسير أغوار ما يجد من أيام

("هنري الرابع"، الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٥)

وكلمة أجوف هنا تعني أنه سطحي في شخصيته، وهي تفترض وجود مغزى ملموس في ذهن شكسبير، وبذلك فهي تشير دون إفصاح إلى الصورة البيانية للمحيط الذي لا نسمع صوتا في قاعه.

وحقيقة أننا غالبا ندرك تدريجيا أن الصورة البيانية المقصودة تشير إلى أن شكسبير لم يعد يأتي بالصورة البيانية من الخارج ولكنه أثناء الكتابة يبدأ في رؤية شيء في ضوء معين ثم يخلق منه صورة بيانية وتذكر أولا على هيئة استعارات وبعد ذلك يتم إدراكها. وهذه مقطوعة من "هنري الرابع" تعد مثالا لتلك العملية:

إن هاري الخامس قد انتزع كمامة القمع من فم الإباحية

وأطلق لهذه الكلبة المسعورة العنان

لترضى شهواتها وتتش بأسنانها الأبرياء

("هنري الرابع"، الفصل الرابع، المشهد الخامس، بيت ١٣١)

وبالنسبة لكلمة (يحجر على) التي استخدمها شكسبير غالبا بطريقة استعارية فنحن لسنا في موقف يسمح لنا أن نقول إن شكسبير كانت في ذهنه صورة بيانية عن الكلب. لأن كلمة يحجر تشير إلى السلسلة وهي تدل على السيادة والسيطرة وتملك الأمور. ولكن إذا نظرنا إليها كإشارة للبداية، فإن شكسبير توصل إلى الزلقوم (مقدمة وجه الكلب)، ثم إلى الكلب. وهنا نقبس مثالا مشابها من الملك جون:

وصار أمر إنجلترا

إلى الدفع والجذب والعنف وإلى التكالب على المصالح

والمنافع الضخمة التى ليس لها الآن صاحب

الآن تتشب الحرب أظفارها

وتكشر عن أنيابها لالتهام عظام الملك العارية

وهى تحملق بغضب فى عيون السلم الودیعة.

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بیت ١٤٥)

لعلنا نجد أن البيت الثانى يتكون أساسا من أفعال تستخدم للحديث عن الكلاب. والفقرة "عظمة العظمة" التى هى مجرد عظمة تم العثور عليها تقرب من الفكرة الملموسة عن الكلاب. وتتمو الصورة البيانية للكلاب التى تتصارع من أجل عظمة من الفكرة العامة للشد والتسلق، ولكن للكلب الذى يكشر عن أنيابه لا يظهر إلا فى السطر قبل الأخير. وفى كل من القطعتين ترتبط الأفكار المجردة تماما بواسطة صورة استعارية شائعة. إن الصورة البيانية عن الكلب تستخدم - إن صح القول - عن إنجلترا والعظمة والحرب والحجر وكلها مسائل مجردة. وهذه العملية سوف نعيدها اهتماما أكبر فيما بعد. وبالتأكيد ستكون نتيجتها أن الصورة البيانية لم تعد تظهر كشيء يعوق تسلسل المعنى. لأن تسلسل الأفكار يسير فى الطريق الصحيح، وفى هذه المرة فقط يظهر فى ثوب جديد تضيف إليه الصورة الشعرية لونا جديدا. وفى المسرحيات الأولى مثل "هنرى السادس" تم إدخال صورة بيانية خاصة فى مثل هذه الأحوال ومعها توضيح تفسيري وإن كان هذا يربك المعنى بطبيعة الحال. ونحن نميل إلى القول الآن بأن الصور البيانية تتسلل إلى الكلام. وتوقف شكسبير عن الاعتقاد بأنها شيء منفصل وهى دائما تحت طوعه ويسهل ربطها بأى شيء وتتلو كل منها الأخرى بسرعة ويسر. والاستعارة المختلطة تصبح الآن أكثر حدوثا وسوف نجدها غالبا فى المسرحيات التراجيدية وبالطبع كل

هذا يرتبط بسرعة التفكير والكتابة عند شكسبير. وكما يذكر تشارلز لام عندما يتحدث عن أسلوب شكسبير "إن شكسبير يدمج كل شيء وهو يدخل بيتا في بيت آخر ويربكنا بجمل واستعارات وقبل أن تخرج فكرة واحدة من شرنقتها تولد فكرة أخرى وتحدث ضجيجا لكي تكشف عن نفسها" (نوعيات من الشعراء الدراميين الذين عاشوا تقريبا في عصر شكسبير).

وأمامنا قليل من الأمثلة تصور لنا هذا، فتجد مورتون وهو يتحدث عن بيرسي هوتسبير في هنري الرابع، يقول:

ذلك أن رجاله كانوا يستمدون صلابتهم وثباتهم
من قوة روحه وشدة بأسه، فلما انتلم حد سنانه
انقلب بعضهم على البعض الآخر وعادوا سيرتهم الأولى
من الخمول وفتور الهمة والتثاقل كأنهم رصاص بليد ثقيل
وكما أن الجسم الثقيل ذاته إذا اندفع بشدة انطلق مسرعا في طريقه
كذلك فعل جنودنا الذين أثقل كاهلهم الحزن على فقد هوتسبير
وزادهم الخوف خفة فاندفعوا يفرون
في الميدان طلبا للسلامة
بأسرع مما تتطلق السهام من كنانتها إلى مرماها

(هنري الرابع، الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١١٦)

ومع ذلك فنحن لدينا تتابع لصور بيانية مختلفة تماما تم ربطها عن طريق التداعي وكلمة معدن غالبا تستخدم عند شكسبير لتصف شجاعة الرجال وقوة شخصيتهم، ونحس بها هنا، بمدلولها الأصلي وبذلك قد تشير إلى كلمة كالصليب،

وهذه بدورها يعتمد عليها الرصاص في البيت الثالث. ولكن قبل كلمة الرصاص توجد كلمة ثقيل، ومن هذا الرصاص الثقيل تظهر صورة بيانية تنتج بدورها صورة بيانية أخرى عن السهام للطائرة عن طريق فكرة الطيران. ويمكننا إعطاء أمثلة كثيرة لتبين لنا كيف أن الصور البيانية الآن تعرض بسهولة أكثر وبطريقة طبيعية. وهكذا نجد في القطعة التي يصف فيها هنري الرابع شخصية الأمير هاري خلال الأبيات السبعة عشر، لا نرى أقل من إحدى عشرة صورة بيانية تشير إلى الموضوع نفسه^(١)، أو وصف فيرنون لاقترب العدو، نجد هنا تسع صور بيانية متتالية في ثلاثة عشر بيتاً^(٢). وهذه الصور البيانية لا يصرح بها ولكن يتم التلميح إليها.

إن الصور البيانية التي تقترح فقط هي إشارة أخرى للتعميق الشديد في اللغة عن طريق إدراك الصور الشعرية. إن الصورة البيانية بأكملها قد اختفت تحت السطح^(٣)، وخلفت وراءها فكرة أو فكرتين ترتبطان بها. وبدءاً من مرحلة شكسبير المتوسطة نجد أنفسنا مضطرين أن نسأل ما هي الصورة البيانية التي كانت في ذهن شكسبير؟ الأبيات الآتية من هنري الخامس مثال لذلك:

وعندما ينتعش العقل بعد

الإفاقة من النوم تنهض الجوارح من مقبرة نعاسها

بعد أن كانت هامة ميئة وتتحرك من جديد

وقد خلعت إهابها وتجدد نشاطها.

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٢)

(١) هنري الرابع الفصل الرابع المشهد الرابع بيت ٣٢.

(٢) هنري الرابع الفصل الرابع المشهد الأول بيت ٩٨.

(٣) لنظر وقارن فصل عن "الصور البيانية الخفية" في كتاب لرمسترونج أعلاه.

إن فكرة الثعبان وهو ينسلخ من جلده تشكل خلفية وغالبا لا يكون لدينا أساس ملموس للاستعارة في قطعة ما، ولكن يكون لدينا فقط أفعال تدل على الأحداث وترتبط بمحتوى مجرد كما في الأبيات التالية:

وهذا أمر لا يجهله أحد. إن الامتناع القسري يضطرها إلى التأجيل
فصبرا في هذه الأثناء. لا بد أن تجتمع العناصر الفعالة لمعالجة
الوضع

بنقعه طويلا في خلاصة التبصر وحسن التدبير
لبلوغ الفرج أخيرا ونيل الأرب.

(العبرة بالنهاية، الفصل الثاني، المشهد الرابع، بيت ٤٥)

كلمة يستخلص هنا نقودنا إلى الصورة البيانية للتدفق، وينفذ هذا بعد ذلك في التعبير يغرق الحافة وفي حالة تعقيدات الصور الشعرية^(١) التي تتواجد قريبة إلى قلب شكسبير مثل فلاحه البساتين ومعلومات مأثورة عن النباتات. فنحن غالبا نجد ذلك في كل مناسبة. والقليل فقط من الصور البيانية يختار من هذا المجال. دون أن تظهر صورة بيانية خاصة في كل مرة وفي السطور التالية:

على شرط أن تجرد عقلك للراجع من أي رأى
يزين لك أنى حكيم.

(كما تهواها، الفصل الثاني، المشهد السابع عشر، بيت ٤٥)

(١) إن مصطلح تعقيدات الصور الشعرية يشير إلى أن شكسبير في صوره الشعرية يبين، كما لوضحت للدكتورة سيرجيون تفضيله طبقات معينة من الأشياء ومواصفات معينة للحياة (الصور الشعرية عند شكسبير ص ٤٤). وفي الفحص الدقيق للدكتورة سبر جيون الذي قدمت فيه للصور الشعرية لشكسبير نجد أن مجالات المفاضلة هذه وضعت بوضوح بصورة منفردة.

تجد أن الصور البيانية المعقدة الخاصة بالحديقة تصبح واضحة في الكلمتين
يقتلع وكثيف، كما نرى في القطعة التالية من هنرى الرابع:
إنه لا يستطيع لكل إثارة من شك تعرض لذهنه
أن يجتث كل أسباب الفتنة في هذه البلاد واحدا إثر واحد
فأعداؤه ملتفون بأصدقائه تتشابك جنورهم.

(هنرى الرابع، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٢٠٥)

وهناك أمثلة لا تحصى لهذا النوع من الصور الشعرية^(١).

وفي المسرحيات الأولى نجد أن الاستعارات التي تستلهم صورة بيانية أكثر
فهما نادرة، وإن وجدت فهي غالبا مستمدة من مجالات كفلاحة البساتين أو من
عملية الإزهار والنضج... إلخ، التي يصوغها شكسبير منذ البداية. إلا أننا في
المرحلة المتوسطة غالبا ما نجد استعارات غير عادية وغير شائعة بعد أن اتسعت
لغة الاستعارة كثيرا عند شكسبير. وعندما يقول هنرى الرابع عن الملك الذى سبقه:
"لقد مشط دولته ودمج جلاله عرشه مع الحمقى المتوثبين" (هنرى الرابع، الفصل
الثالث، المشهد الثانى، بيت ٦٢). والاستعارة (مشط) مأخوذة من غش المشروبات.
وفي مسرحية "كما تهواها" "نقرأ" عندما تحصب بسبب عدم وجود المادة (الفصل
الرابع، المشهد الأول، بيت ٧٤). وكلمة مستخدمة تشير إلى الرمل، تشير إلى
سفينة جنحت إلى الشاطئ. وفي الليلة الثانية عشرة نقرأ: الذى ينزعنى من مكاني
الحقيقى لصالحك (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ١٢). كيف يمكن لهذه
الصورة البيانية أن توجز لنا التعبير عن هذه الفكرة!، ونحن نجد في المثال التالى
من الملك جون استعارة أكثر تعقيدا: انزع الخيط من العين الوقحة للتمرد.

(١) أعطيت أمثلة كثيرة في الجزء الأول من كتاب الأنسة سيرجيون. وكذلك في الكتاب نفسه، الفصل
الخاص بتوارد الأفكار، ص ١٨٨ ص ١٩٩ (الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت ١١).

والفكرة الأساسية هنا هي إخراج الخيط من فتحة الإبرة وهي تشبه قولنا
نحطم التاريخ ونعود به إلى الوراء^(١).

وكما ذكرنا سابقاً فإن المرحلة المتوسطة عند شكسبير تتميز بأن الأشياء
المجردة نعبر عنها بالصور الشعرية. وعندما عبر شكسبير في مرحلته الأولى عن
الأشياء المجردة بلغة الاستعارة (ونادراً ما كان يفعل ذلك في مسرحياته الأولى)،
فإنه كان يصور التعبير المجرد بتشبيه إضافي يضاف إليه^٢. ولكن سرعان ما يلجأ
إلى منهج آخر. وهو أن يربط ما هو مجرد بما تم تصويره في شكل استعارة دون
أن يبكته ضميره. وبذلك ينشأ عالم جديد نرى فيه أن الشيء الملموس يدمج دائماً
مع الشيء المجرد. وعنصر المفاجأة في الانتقال يشكل صعوبة في فهم الكثير من
القطع، ولكن في الوقت نفسه تكون القطعة المختصرة محملة بمعان أكثر:

ونقرأ في الجزء الثاني من هنري السادس:

تمهل قليلاً فإن سحابة عظمتى ما تزال تمسكها

أنفاس ضعيفة لن تلبث أن يتساقط ماؤها

وتنقضى سريعاً. إن نهاري قد أظلم.

(الفصل السادس، المشهد الخامس، بيت ٩٩)

(٢) هناك أمثلة أخرى مثل: أطلق العنان لحكمتك (كما تهواها، الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٧٤). لا
تستخف بغرابتك (الليلة الثانية عشرة، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٦)، لم يحدث أبداً أنتى-
أنتى بالكلمات (الملك جون، الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ٤٦٦).

(١) انظر وقلرن: إن المجد يشبه دائرة تلف في الماء (هنري السادس، الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت
١٢٣)، الشقاق للمدنى هو دودة كالأفعى للسامة (هنري السادس، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت
٧٢).

سحابة الكرامة هي نتيجة للتزاوج بين ما هو مجرد وما هو مادي، وكان يمكن أن يظهر التعبير في مرحلة سابقة كما يأتي: كرامتي مثل السحاب أو كرامتي هي السحاب. ولكن مثل هذه التشبيهات شائعة الآن. وهكذا نجد مثلا التعبيرات: المد والجزر للعظمة، غبار السهو للقديم، عدم المبالغة في ضبط النفس. وما كان يحتاج إلى عدة أبيات في عرضه يضغط هنا في بضع كلمات. رياح ضعيفة جدا أيضا توحى بشيئين في الوقت نفسه، أولا النفس المتقطع لرجل على وشك الموت، ثم تمشيا مع الصورة البيانية المعنوية، للرياح الحقيقية التي تحجب السحب وتمنعها من السقوط. وهكذا أصبح الغموض تدريجيا عاملا مهما في خلق الصورة الشعرية "نهارى مظلم" أوحى بها الارتباط بالصورة البيانية الأولى (السحب المطيرة التي أفصح عنها جزئيا، وهي توضح لنا كيف يكون سطر واحد كتبه شكسبير محملا بالدلالات وموحيا بالأفكار. وهذه القطعة لها مواصفات وملاحم نلاحظها ونستطيع تلخيصها فيما يلي: دمج المادي مع المجرد والتركيز على المحتوى والغموض وربط الأجزاء عن طريق تداعي المعاني والإيحاءات.

الفصل الثامن

الوظيفة الدرامية للصور الشعرية

فى مسرحيات المرحلة المتوسطة

عندما استخدم شكسبير الصور الشعرية فى تاريخه المبكر وفى مسرحياته الهزلية المبكرة، فإنه استخدمها، كما رأينا، إما بغرض التذوق، وإما بغرض التركيز على استخدام الانفعالات أو لتقديم أفكار لها طبيعة عامة بشكل فيه دعابة ونكتة. وكان مدلول الصورة الشعرية غالبا ينحصر فى موقف اللحظة التى استخدمت فيها، ونادرا ما كان يتعدى هذا الموقف ويصل إلى الأحداث التالية للدراما. وهذه الصور البيانية كانت تنقصها علاقة واضحة بمكانها فى البناء الدرامى. ومن ثم يمكننا أن نتجاهل إن كانت قد حدثت فى الفصل الأول أو الأخير. وكلما أصبح شكسبير فنانا دراميا واعيا، كلما استخدمها لأغراض درامية وتفقد الصور البيانية تدريجيا طبيعتها الشعرية الغريبة وتصبح ضمن العناصر الدرامية.

وأول المحاولات للتنبؤ بالحوادث القادمة عن طريق الصور البيانية يمكن أن نجدها فى هنرى السادس. ولكن الصورة هنا ما زالت فظة ومقحمة. وهكذا نشاهد فى الفصل الخامس للجزء الثالث عندما يلتفت الملك إدوارد النظر للكارثة وشيكة الحدوث:

لكننا فى منتصف النهار المشرق

أرى غيمة سوداء مشبوهة

تهددنا وتتجه نحو شمسنا

لتحجبها عنا قبل أن تبلغ مغيبها للهادئ.

(هنري السادس، الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٣)

إن مثل هذه الصورة البيانية^(١) لها دلالة ترامية ولكن هدفها واضح جداً، وهو ليس نتاجاً طبيعياً للمحاكاة ولكنه وضع قبل المشهد وكأنه إشارة خطر. وتعد مسرحية "تاجر البندقية" مثلاً يوضح كيف أن فن شكسبير في الاستخدام الدرامي للصور البيانية كان يتحول إلى مرحلة تطوره للمتوسطة. وتمثل الأبيات الأولى للمسرحية هذه الفكرة. يحاول سالارينو أن يعطى أنطونيو تفسيراً لياسه (أي يأس أنطونيو):

إن عقلك يتخبط هناك في المحيط

حيث تتخطر فوق العباب سفائنك ضخمة للشراع

تخطر السادة الأثرياء فوق أديم الأرض

أو كأنها معارض سباحة فوق البحار.

تشرف من عل، على السفن الصغيرة

وتمر بها مسرعة مزهوة بأجنحتها المنسوجة

فتحيبها تلك السفن الصغيرة بمراسم التجلة والاحترام.

(تاجر البندقية، الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٩)

(١) إن الصورة البيانية المذكورة سابقاً تنتمي إلى الصورة الشعرية في مسرحية "العاصفة" التي تتبعها ج-ويلسون نليت في مؤلفات شكسبير كلها. إن الصور الشعرية للعاصفة لها غالباً وظيفة الإنذار (ج ويلسون نليت "العاصفة" لشكسبير، لكسفورد ١٩٣٢).

وكمقدمة للمسرحية كلها فإن هذه الصور البيانية لها أهمية كبرى فى أنها تولد بصورة فورية، جو البحر والسفن والتجار ميسورى الحال. وهذا هو الجو الذى تتحرك فيه المسرحية. وهى عندما تذكر الأخطاء فى التجارة البحرية، فإنها تضرب على الوتر الحساس للمسرحية. والأبيات التى جاءت على لسان سالارينو توحى لنا بالفكرة الأساسية التى يتناولها الحدث وهى جعل الجمهور يلهث فى الفصول التالية:

بل إن أنفاسى التى تبرد حسائى

لتبعث الشعور فى جسمى

إذا تمتلأت فى خاطرى

الأضرار للهائلة التى تحدثها للرياح إذا هبت على سطح البحر

وإذا نظرت إلى الساعة الرملية تذكرت المياه للضحلة

والسهول الرملية وتخيلت سفينتى "أندرو" ذات الحمولة الثمينة

وقد جنحت فوق الرمال

وهبط صاربها إلى ما دون غاطسها لكى تقبل قبرها.

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢٢)

ويتضح هنا فن شكسبير فى التهكم الدرامى. إذ يتخيل سالارينو، عندما يفكر فى النفس الذى يبرد به الشورية، ما يمكن أن يحدث لو أن عاصفة تصطدم بالسفن الموجودة فى أعالى البحار. ويتم التحدث عن هذا حديثاً عابراً. والصورة تشكل بصنعة متوسطة القيمة من أجل الصورة ذاتها، وهى تذكر عشوائياً فى المحادثة كشئ خيالى لا يؤخذ مأخذ الجد. والواقع أن الأبيات الشعرية التالية تنحضره. إن أنطونيو (وهو الذى يهمه الأمر حقاً) يعلن أنه غير قلق ويتغير الموضوع بسرعة.

ولكن هذه الثواني القليلة تكفى لأن يحقق شكسبير هدفه، فقد أتت الجمهور لاستيعاب هذا الخيال. وقد تركت صورة بيانية محددة أثرا للحظة قصيرة وسيتم إحياء تلك مرة ثانية عندما يتطلب الواقع ذلك. وهنا ترى تقنية شكسبير الغريبة والتي تطورت أكثر في المسرحيات التراجيدية. وهو ينجح تكريجا في التمهيد لشيء قادم يمثل هذه المسكت الرقيقة والتلميحات، ومثل هذه الإحياءات الغامضة التي غالبا لا تفهم في لحظتها. والمهم بالنسبة لكاتب الدراما هو حقيقة أن هذه التلميحات لا تفهم تملما في لحظة استخدامها. والمشاهد ليس لديه إدراك واضح للمعنى ويتطلبه شك قليل ويزعجه في الحال وجود مصدر للتركيز المبالغ فيه.

وعندما يقول أنطونيو بعد أبيات قليلة:

إني أنظر إلى الدنيا للنظرة التي تستحقها بإجرائياتو

هي مسرح يمثل عليه كل فرد دوره

ودورى دور حزين

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٧٧)

فإن كلماته كذلك لها أثر إنذارى وكلمة حزين تعيد ذاكرتنا إلى البيت الأول من المسرحية (أنطونيو: فى حالة السكينة لا أعرف لماذا أنا حزين جدا؟) ونحن كمشاهدين لا نعرف لماذا كان أنطونيو حزينا جدا مع أصدقائه، وهو يعترف لنفسه أنه لا يعرف السبب. ولذلك فنحن كمشاهدين يزداد تعاطفنا معه ويزداد اهتمامنا وكذلك حبنا للاستطلاع بخصوص أنطونيو. وعندما يستخدم الصورة البيانية المميزة - والتي لا تنسى - التي يقول فيها إن العالم كخشبة المسرح، فإننا ننظر إليها بدرجة من التوقع المركز. وحتى الآن لم يحدث شيء فى المشهد الأول، ولكن شكسبير كان قد وجه خيالنا وحبنا للاستطلاع وتوقعنا إلى طريق محدد. ومن الممكن أن يبدأ الحدث الآن. ويكمن براعة شكسبير فى أنه ينقل المتفرج فى المشهد

الأول إلى جو وتعقيدات المسرحية دون أن يكشف لنا النتيجة. وتعد الصور الشعرية أحسن وسيلة لمثل هذه الجمل الغامضة التي تتطلبها هذه البراعة في توقع الأحداث القادمة. ونرى مثالا آخر لهذه الوظيفة الدرامية للصور الشعرية، وهذا المثال مأخوذ من مسرحية "تاجر البندقية": في بداية المشهد السادس من الفصل الثاني نشاهد جراثيانو وسالارينو ينتظران لورينزو في الشارع أمام منزل شابلوك الذي ساومهم في هذا المكان. وبينما كانا ينتظران وصوله قضيا الوقت في محادثة عامة عن تحول الحب، الذي يقل حماسنا في السعي إليه في المرة الثانية بعد أن نناله في المرة الأولى. ويستخدم جراثيانو تشبيها لكي يعبر عن هذا:

إن الناس ليجدون لتحقيق كل ما يبتغون

أكثر مما يفعلون وهم يستمتعون بهذه الأشياء بعد الفوز بها

وكم تبدو السفينة المزدانة بأشرعتها كشاب في ميعة الصبا

أو كفتى مدلل وهي تغادر مرفأها

تهدهدها الريح الرخاء وتحتضنها

ثم انظر إليها كيف تتوب أوبة الضال

وقد تثبت أضلاعها وتمزقت قلوبها

وصارت على حالة يرثى لها بفعل الرياح العاتية

(الفصل الثاني، المشهد السادس، بيت ١٤)

ونحن ندرك العلاقة الحقيقية الموجودة بين هذه الصورة البيانية عن السفينة التي انطلقت إلى البحر في فخر ثم عانت كحطام. وتسير أحداث المسرحية وتسير سفن أنطونيو في الطريق. ثم يأتي الفصل التالي ومعه أنباء عن جنوح إحدى السفن وتحطيمها وبعدها سفن أخرى. وأخيرا جميع السفن لقيت المصير نفسه. وهكذا

يوظف شكسبير بوعى كامل هذه المحادثة العفوية غير المبنية على تتابع لكى يدخل صوره البيانية. ونحن كمشاهدين ربما ننظر إلى هذه المحادثة القصيرة التى تحدث فى الشارع على أنها مجرد واقعة لطيفة منسقة قدمت لنا قبل أن تبدأ المسرحية. ولكن بطريقة أو بأخرى فإن هذه الصورة البيانية الحية عن السفينة فى أعالي البحار تجعلنا نتوقف لحظة. سوف نتذكر سفن أنطونيو التى تسير فى المحيط ويمر بخيالنا فال سيئ بسيط وقلق عما سيحدث. إن النهاية غير السعيدة والمصير الذى يهددهم والذى نتخيله فى الفصول الأولى والذى يشكل الكلمات والصور البيانية للشخصيات. كل هذا من صنع شكسبير. وتحتوى مسرحية روميو وجولييت أمثلة كثيرة لتوقع النهاية المأساوية، وذلك من بداية المسرحية وقول روميو المشهور:

فالآن أوجس خيفة

مما تخبئه الطوالع فى غدى

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ١٠٧)

هو أحد هذه القطع. وكما أوضحت الأنسة سبيرجيون فإن الصور البيانية للوميض السريع وللضوء الذى ينطفئ بسرعة وللوميض السريع للبارود^(١)، كلها

(١) فى كتاب سبيرجيون "الصورة الشعرية عند شكسبير" ص ٣١٢ نجد أبيات جولييت فى هذا المجال الدرامى التى تتحدث فيها عن رابطة الحب الجديدة:

ففيه طيش بالغ وسرعة مفاجئة

كأنه البرق الذى يغيب عن أبصارنا

من قبل أن نقول ها هو! تصبح على خير حبيبى!

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ١١٨)

ونرى فى الفصل نسه الأبيات الشهيرة لشقيق لورنزو حيث يقول:

(الفصل الثالث، المشهد السادس، بيت ٩)

هذه المباحج العنيفة لها نهاية عنيفة

تلميحات رمزية لما سوف يأتي بعد ذلك. وربما ندرك في "الملك جون" كيف أن التوجس بقرب وقوع السوء وقوى القدر التي تحس بها الشخصيات قبل حلول الكارثة تتشكل وتبعث فيها الحياة عن طريق الصور الشعرية.

وبدءا من الفصل الثالث توضع مثل هذه الصورة البيانية ذات الإيحاء وذات الدلالة على لسان الطفل (الذي ولد سفاحا):

وفي السماء شياطين تحلق

وتتذرنا بالشر المستطير

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٢)

وبصرخ الملك محدثا الأحداث المتتالية التي لا يصدقها عقل فيقول: أيتها المناسبة المخيفة خفي من سرعتك. ويعبر عن إحساسه بقوة الكارثة التي تسيطر عليه بواسطة الصورة البيانية لتدفق المد والجزر:

اصبر على يا ابن العم فإني كنت في أشد الحيرة

ولكني الآن أخذت أتنفس مرة أخرى من فوق التيار

وبوسعي أن أصغى لأي قول

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ١٣٧)

وكلمات الطفل في نهاية الفصل الرابع هي أقوى تعبير عن قرب وقوع الكارثة والمصير الحتمي وشيك الحدوث:

وتقف صفا واحدا والفوضى تحلق وتحوم

كما يفعل الغراب فوق جسد وحش صريع

انتظارا للحظة التي يشيع فيها الاضطراب بسبب التنازع على الملك

سعيد من استطاع وسط هذه العاصفة الهوجاء أن يحتفظ بثيابه على جسده

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٥٢)

وفي البناء الدرامي للمسرحية نجد أن هذه الصور البيانية التي قالها الطفل لها وظيفة عضوية. وقبل نهاية الفصل الذي يختتم بسوء الحظ، نرى هذه الشخصية التي تتمتع ببصيرة نقدية أعمق من غيرها، مؤهلة لأن ترى الموقف، بعيدا عن تناقض الأفراد المشتركين في الحوار، على أنه المأساة الكبرى للبلد بأكملها. وبمساعدة هذه الصور البيانية الحافلة بأفكار القدر، يمهّد الطفل لأحداث الفصل التالي. والصورة البيانية للفوضى الشاسعة التي تنتظر الانحلال وشيك الحدث مثل غراب لها دلالة أبعد لأنها تبين أن شكسبير استبدل الصورة الشعرية المبكرة عن توقع السوء والمبينة أساسا على الفأل التقليدي بنوع جديد استخدم فيه القوى المجردة. وهكذا نستطيع أن نلمس تدريجيا في مؤلفات شكسبير كيف أن عاقبة روميو المعلقة بين النجوم تتخذ شكلا رمزيا. وفي المسرحيات المأساوية الأخيرة سوف تولد سلسلة من الصور الشعرية المعقدة والتي تنبئ بالسوء وتوقظ في خيالنا فكرة تقديم المصيبة القادمة. إلا أن الملك جون من ناحية أخرى يوضح كيف أن واقعة الأحداث المتأخرة تم التمهيد لها عن طريق تكرار كلمات وصور شعرية معينة ، ومن الموضوعات الرئيسية في المسرحية سفك الدماء. والأحداث بأكملها تؤدي إلى المعركة الكبرى في الفصل الخامس كما لو كانت تحت قوى اضطرارية. وعن طريق صور بيانية وفقرات متعددة من البداية تم إيقاظ فكرة سفك الدماء والتكفير عن ذنب سفك الدماء والتعطش إلى الدماء وغليان دم الانتقام. وهكذا نجد أن ما أصبح فيما بعد عملا، كان موجودا مسبقا في أذهان الناس. وتم

جعل المستقبل مغطيا على الحاضر في هيئة صور شعرية. فمثلا في المشهد الأول من الفصل الثاني فقط ، ذكرت كلمة الدم سبع عشرة مرة، وبصفة عامة في فقرات مميزة^(١).

(١) فكرة سفك الدماء وتدفق الدماء تتكرر (الفصل الثاني، المشهد الأول، الأبيات ٤٨، ٢٥٦، ٣٤٤)، وكذلك الصورة البيانية لحشوة القطن لامتناس الدم (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيتان ٤٢، ٢٦٦)، السيوف والأيدى ملطخة بالدم (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيتان ٤٥، ٣٢٢ + الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٢٥٢)، وحتى الشمس تبدو مغطاة بالدم.

وهذا تأثيرها بصفة خاصة لمثل هذه العقدة للصورة البيانية للشمس يطرح عليها الدم وداعا أيها النحل الجميل (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٣٢٦)، ونجد تعبيرات مميزة مثل: وهنا نبادل الحرب بالحرب والدم بالدم (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٩). إن الدماء قد جلبت الدماء والضربات كانت ردا على ضربات (الفصل الثاني، المشهد الأول، ص ٣٢٩). وعندما يواجه الملك جون الملك فيليب في تحد غاضب يصيح الطفل بحماس:

أه كم يرتج مجدك يا صاحب الجلالة عندما

يتضاعف نزف دم الملوك بوفرة في جحيم المعركة.

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ٣٥).

وفي الفصل التالي نجد هذا الإحساس المشتعل بالدم تعبر عنه كلمات الملكين نفسيهما عندما يصيح كل منهما أمام الآخر قائلا:

جون: أيها الفرنسي يضايقتني غضبك المحرج-

-ويحرقني لهيبه الذي لا تطفئه

سوى إراقة دماء فرنسا

ودمه هو الغالي

فيليب: غضبك لن يحرق إلا شخصك ويحوالك

إلى رماد، قبل أن يطفى دمك لهيبه

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٣٤)

وتتّقل نقطة "الدم" من فم شخص إلى أفكار الآخرين، وكلما تُذكر تتولد صورة بيانية أخرى. وسوف نرى كيف أن البراعة في الإشارة غير المباشرة للأحداث القادمة، ولإستخدام الصور الشعرية والتورية الدرامية تصل إلى درجة الكمال في المسرحيات المأساوية.

الباب الثاني

تطور الصور الشعرية

في مأسويات شكسبير الكبرى

الفصل الأول

مدخل خاص

لا نستطيع أن نتحدث عن تطور الصور الشعرية عند شكسبير دون أن نضع أمام أعيننا تطور فنه وتفكيره. لأن التغير والتقدم الذى ندركه فى استخدامه للصور الشعرية ناتج عن هذا الارتقاء الأكثر وضوحا والأكثر فهما. وسوف نتناول بعض مظاهر هذه العلاقات المتداخلة فى هذه الملاحظات التمهيدية.

تعرض المسرحيات المأساوية تقنيات شكسبير الدرامية فى أحسن صورها. وهذا يعنى أن كل عنصر فى الأسلوب، بل فى كل بيت تبدى مناسبا للموقف دراميا. وينطبق الشيء نفسه على الصور الشعرية وهى التى تصبح جزءا أصليا من البناء الدرامى، وتصبح أدوات فعالة فى يد الكاتب المسرحى. وقد رأينا كيف أنها ساعدت شكسبير فى التمهيد للجمهور لتقبل الأحداث التالية. ولكن الصور الشعرية ربما تؤكد وتصاحب العمل الدرامى وتكرر ثيماته، وهى غالبا تشبه خطا ثانيا للحدث الذى يسير متوازيا مع العقدة الحقيقة وتمدنا بعنصر النقاء مع الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح.

إن وظيفة الصور الشعرية تتمثل فى توقع المستقبل، والتوجس من قرب حدوث السوء، والتى تلاحظ فى مسرحيات مثل: "تاجر البندقية"، الملك جون هذه الوظيفة تصبح أكثر أهمية وأكثر غموضا فى المسرحيات المأساوية. إن الصور الشعرية تعكس الأحداث القادمة دون إقحام. وتوجه خيال الجمهور فى اتجاه معين، وتمهد لجو المسرحية بحيث تصبح حالة التوقع والشعور ضرورية للوصول إلى التحقيق الكامل للأثر الدرامى.

وحقيقة أن الصور الشعرية تلعب دورا مهما في المسرحيات للمسأوية، تنبها إلى تغيير جوهرى فى طريقة تقديم شكسبير لمسرحياته. ففى المسرحيات المبكرة كان هدفه أن يجعل كل شىء واضحا بقدر الإمكان، ومن ثم وجدنا العروض الخاضعة لخطه، ووجدنا المونولوجات التفسيرية التى تعرفنا بمقاصد الشخصيات. ويستبدل بهذا الأسلوب المباشر للصريح فى مؤلفات شكسبير فى مرحلة النضج أسلوبا غامضا وغير مباشر. فالموضوعات تقترح ويتم التلميح إليها ونادرا ما تتكرر شكل صريح، والصور الشعرية مناسبة لهذه الطريقة الإيحائية المقنعة.

والغموض^(١) يلعب دورا مهما بهذا الخصوص، إذ يحدث عندما يجعل شكسبير الشخصيات تقول شيئا لا تستطيع أن تستوعب دلالاته فى لحظة التقوه به، لأن ما تقوله ربما يكون له معنيان، الأول وهو الذى يقصده للمتكلم فى ذهنه، ويشير إلى الموقف اللحظى، ولكن المعنى الآخر قد يمتد فيما وراء تلك اللحظة إلى قضايا أخرى فى المسرحية. والصور الشعرية ربما تحقق هذا الهدف لكثير من اللغة المباشرة وربما ترتبط بسهولة بالغموض. والصورة البيانية هى صورة أكثر تعقيدا من الألفاظ الصريحة. تأمل هذه السطور من "يوليوس قيصر":

آه ليتها الشمس للغاربة

لئن غصت فى الدجى متلفحة بأشعثك الحمراء

لأنه لكذلك يغرب نهار كاشيوس فى دمه القاتلى

لقد أظلمت شمس روما وأدبر نهارنا؟. هلمى فقد انتهت أعمالنا

(١) لمعرفة الغموض فى الشعر والدراما انظر وقلرن كلب ولیم لميسون "سبعة أنواع من الغموض" لندن

أيتها الغيوم، أيها الندى

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٦١)

إن الدلالة المعقدة المترابطة لبقية القطعة تتطور بدءاً من المعنى البسيط للكلمات الأولى في الجملة. إن الشمس غربت مرتين لأن شمس روما هي شمس ذلك اليوم وشمس كاشيوس نفسه. ولكن الكلمات: انتهى النهار لها ثلاث معان: أولاً نهارنا هو النهار الحقيقي الذي انقضى. ثم إنه يعني كاشيوس (في الأبيات السابقة قيل إن نهار كاشيوس يغرب)، وأخيراً فهي تدل على أن فترة الحياة التي تخص كل الأشخاص قد انقضت. والآن شيء جديد على وشك الظهور لهم جميعاً. والنهار الذي ولى ربما يشير أيضاً إلى النهاية الوشيكة للمسرحية نفسها لأن المسرحية سوف تنتهي بعد فصلين قصيرين.

وأما قطعة أخرى من كوريولانوس هذه المرة تمثل لنا هذا الغموض، فيقول مينينيوس لحماة الشعب:

فهذا الغضب المستمر الشائر عندما يعرف

عواقب السرعة الحمقاء ينهم، حيث لا يتفهم النعم

ويقتد ويضع في أعقابهم ألقالا من رصاص

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٣١٢)

وحماة الشعب الذين قيلت لهم هذه الكلمات سريعو الاستتار كالتمور، وهي سرعة لا تدقق فيها على كوريولانوس. ولكن من الفلاحية الأخرى تتطابق كل صفة منهما على حماة الشعب وتتسجم مع الفكر المتضمن في المسرحية، وكذلك تتطبق على الهياج اللاشعوري نحو كوريولانوس والذي نتركه ونحس به في وقت متأخر جداً وعن طريق هذا الغموض يتمكن مينينيوس صديق كوريولانوس من التحدث مع حماة الشعب كما لو كان في صفهم في حين أنه في الواقع يقول العكس.

هذا المعنى المزدوج للصور البيانية له أهمية فى عملية تطوير الحوار فى المسرحيات المأساوية. وعند فهمنا للتراجيديات يجب علينا أن نتساءل باستمرار إن كانت الشخصية الأولى قد فهمت الشخصية الثانية وفهمت ما قالته، أو إن كانت قد فهمتها بمعنى ثانوى أو بمعنى غير حقيقى. وهذا يعد مهما جدا للتسلسل التالى للأحداث ويبدو أن شكسبير كان يستخدم بوعى كامل هذا الفهم الخاطئ المتبادل بين الشخصيات كأداة من أجل التقنية الدرامية. ومن المؤكد أننا نجد فى مسرحياته الأولى فهم خاطئ نتيجة الغموض، ولكنه يظهر فقط صورة دعابة وتورية. وفى الوقت الذى يستخدم فيه شكسبير التورية واللعب بالألفاظ كمجرد نوع من التسلية والدعابة، وكفرصة للرد البارع المهدئ فإنه يطور تلك التورية فى مؤلفاته الأخيرة بحيث تصبح أداة جميلة لصياغة الشخصيات ووسيلة لفهم مزدوج للموقف. وعن طريق تكاثر المعانى الذى تتصف به التورية استطاع شكسبير أن يجعل الشخصيات يفهم كل منها الأخرى بدرجات متفاوتة. وربما تتحدث الشخصيات كل مع الأخرى وتؤمن حقا أنها تفهم بعضها بعضا. ولكن المعنى الحقيقى (أو الخفى) الذى تقصده كل منها لا تستوعبه الأخرى. إلا أن الجمهور ربما يفهمه. ومن هذا الموقف تنشأ توترات لها مغزى بين ما يعرفه المشاهد وما تقوله الشخصية على خشبة المسرح. وبذلك قد يصبح التلاعب بالكلمات مفتاحا لما قد يأتى فيما بعد، وهكذا لم يعد حشوا أو زينة غير جوهرية ولكنه ضرورة، وإن كانت غير ملحّة، إلا أنها تربط سلسلة البناء الدرامى لأن الكثير الآن أصبح يعتمد على فهم هذا اللغز أو التورية فى هذا الخاصية بذاتها.

ومن الطبيعى أننا من المستحيل أن نعمم القول بخصوص البواعث، وكذلك الثيمات التى نجد تعبيرا عنها فى الصور الشعرية للمسرحيات المأساوية العظيمة. ومع ذلك فهناك بعض الصفات المميزة التى تتكرر، و توضع فى الاعتبار.

وفى المسرحيات التاريخية الأولى تحولت الشخصيات إلى صور بيانية،
عندما سعت إلى إعطاء تعبير لحجم وكثافة انفعالاتها ورغباتها وأهدافها. وأحسن
مثال على استخدام مثل هذه الصور الشعرية هو تيمورلنك لمارلو، ونتيجة لذلك
كان الكثير من هذه الصور البيانية والمقارنات فيها إغراق ومبالغة كثيرة. ونادرا
ما كان التعبير فيها مناسبا. ولكن تحقق هذا التناسب فى المسرحيات المأساوية وقد
كان غير متواجد فى المسرحيات التاريخية الأولى. ولم تعد الصور البيانية تؤثر
فيها على أنها بلاغية ووطنانة فقد ولدتها العاطفة الجياشة وهى تتناسب مع عمق
وضخامة العواطف الإنسانية. وهكذا نقابل غالبا الصور البيانية المبنية على مفاهيم
ضخمة. إن عطيل لم يتخل عن ديدمونة:

على أننى لولا ذنبها هذا

لو أبدلت منها بالعالم وقد جمع إلى جوهرة

واحدة، ما رضيت

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ١٤٤)

يتسائل ماكبث إذا كان المحيط قادرا على غسل وتنظيف يده الملوثة
بالدماء، ثم يجيب قائلا:

لا، بل إن يدى هذه

لسوف تخرج البحار العارمة

وتجعل الأخضر أحمر قانيا

(ماكبث، الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٦١)

ويعبر هاملت لرايرتيس قائلاً:

دعها تلقى فوقنا ملايين الأفنة

لكى تملأ أرضنا وترتفع

حتى يحترق رأسها فى فلك الشمس الملهب

وحتى يبدو جبل أصا إلى جانبها.

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٣٠٤)

ومما يميز هذا المفهوم الضخم عن الحياة أن أبطال المسرحيات المأساوية عند شكسبير يكررون التعبير عبر صورهم الشعرية عن رغبتهم التناولية لتحطيم العالم كله:

أنطونيو: قلتغرق روما فى مياه التبير، ولتدمر الإمبراطورية

الرومانية على اتساعها وتصبح أنقاضاً!.

(أنطونيو وكليوباترا، الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢٢)

كليوباترا: أيتها الشمس أحرقي مدارك الذى تسيرين فيه

واجعلى شواطئ العالم وما بها من مناظر مختلفة ظلاماً فى ظلام

(أنطونيو وكليوباترا، الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، بيت ١٠)^(١)

عطيل: يخيّل إلى أن بالشمس والقمر محاقاً

فظلياً فى هذه الساعة

(١) أمثلة أخرى: تجدها فى "ماكبت": ولكى أفضل أن تنطبق السماء على الأرض وأن يبقى الكون.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٦)

وأن كرة الأرض ستتشق بين هذا الاختلاط

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٩٩)

لير: ١- أنت أيها الرعد الذى يززع الكل

٢- اضرب هذه الكرة الأرضية السميكة حتى تصبح مسطحة ملساء

٣- الكونية والأجرام السماوية والعناصر

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٧)

وهذه صفة مميزة فى المسرحيات المأساوية التى تفتقر إلى الناحية التاريخية. والقوى الكونية لا تصاحب أحداث المسرحيات المأساوية فقط، وكل الأبطال تقريبا فى مسرحيات شيكسبير المأساوية لهم علاقة وثيقة بالمنظومة، بل إن الشخصيات نفسها تجس أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بها وبالعناصر. وفى المسرحيات التاريخية عندما يوجه الناس أنظارهم إلى الشمس معتبرين أن ضوءها الخافت ينذر بالشر، فإن هذا يعد ضمن تقاليد الإيمان بالفال. ولكن فى المسرحيات المأساوية توجه الشخصيات إلى الشمس عبارة التفاتية مباشرة:

فلتخف أيتها النجوم ضوءك حتى لا يكشف

مطامحي السوداء الدفينة

(ماكبيث، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٥٠)

ويصرخ ماكبيث قبل أن يرتكب القتل. ونسمع أنطونيو يقول^(١): أيها القمر!، أيتها النجوم!. وتقول كليوباترا: أيتها الشمس، أحرقي هذا المجال العظيم^(٢). ويبدو

(١) أنطونيو وكليوباترا (الفصل الثالث للمشهد الثالث عشر بيت ٩٥)

(٢) أنطونيو وكليوباترا (الفصل الرابع للمشهد الخامس عشر بيت ٠١)

أن السماء متعاطفة مع ما يحدث على الأرض. أما هاملت عندما يفكر قسى زواج أمه التتلى المتسرع فيقول إن وجه السماء يتوهج (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٤٨). أما عطيل عندما يفتنع بعدم إخلاص ديثموتة يصيح: السماء توقف كبرياءها والقمر يومض (الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٧٧). وبعد وصول الأخبار السيئة يقول ماكداغ: أحزان جديدة تغمر وجه السماء ونسمع صداها^(١). إن الأحزان ترتفع حتى تصل إلى السماء وتجبر على الدخول هناك، وذلك باعث يتم التعبير عنه على الدوام في الصور الشعرية.

ويقول هاملت مشيرا إلى حزن لايرتيس:

من هذا الممعن في الحزن إلى هذا الحد؟

الذي سحرت عبارات حزنه نجوم السماء في تجوالها

فوقفت جامدة تنصت إليه مذهشة!

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٢٧٨)

وفى الملك لير يقول كنت:

ورفع عقيرته بالصراخ

كما لو كان يود أن يشق عنان السماء

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٢١٢)

وفى النهاية يصيح الملك لير نفسه قائلا:

لو كانت لدى ألسنتكم وعيونكم

(٣) ماكبث (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٦)

لشحت بها قبة السماء

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٢٥٨)

وبالإضافة إلى ذلك فإن البناء الدرامي للمسرحيات المأساوية الفردية نجد فيه الميل إلى العناصر يجعلها تظهر في نقط تحول محددة. إن أبطال المسرحيات المأساوية لا يبدعون في الاتجاه إلى السماء إلا عند يأسهم من البشر ومن الأرض. إنهم يتخلون عن الأرض ويلجئون إلى قوى الكون عندما تتزعزع معتقداتهم الراسخة ويجدون أنفسهم مخذولين ويعانون من الوحدة. إن ثروة الطبيعة كلها تدخل المسرحيات بواسطة الصور الشعرية. وباستبعاد حلم ليلة صيف العاصفة، فإن المسرحيات المأساوية هي الأكثر ثراء بالنسبة لجو الطبيعة. إن عالم الحيوان والنبات والمناظر الطبيعية نفسها مستوحاة بواسطة الصور الشعرية. وهذه تضيف إلى المسرحية ليس فقط خلفية وجوا، بل ارتباطا حيويا بالوجود الأرضي، وهذا نادرا ما يتوفر في مؤلفات أي كاتب درامي آخر. إلا أن كلمة جو لا تكفي للدلالة على أهمية دور هذه الصور الشعرية المختلفة عن الطبيعة كما تلعب الحيوانات والنباتات فيها دورا، فهي تمثل قوى في كيان المسرحية ومن ثم فهي ليست غير اجتماعية. إن جوته قد لاحظ هذا التعاون بين الطبيعة والعناصر: "حتى عالم الجمارك وشارك كل الأشياء الفرعية لها دورها، العناصر وظواهر السماوات والأرض والبحر والرعد والبرق".

إن هناك علاقة دائمة بين الإنسان والطبيعة في المسرحيات المأساوية. وتسهم الصور الشعرية في تأكيد هذه العلاقة. وفي كثير من الأحوال سيكون من غير المناسب أن نقول إن الشخصيات تستخدم صوراً شعرية عن الطبيعة لأن الطبيعة مثل الكون غالبا ما تشبه شخصية على خشبة المسرح تروق للفرد، وحيث لم تعد مجرد شخصية رمزية.

وحقيقة الأمر أن ثمة علاقة معينة بين الشخصيات وعالم الطبيعة في "روميو وجولييت". ولكي نتبين الفرق دعنا نقارن دعاءه الليل حيث يقول: "تعال أيها الليل اللطيف. إنك عجوز وقور راجحة للعقل" (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ١٠). نقارن ذلك بتومل ماكبث:

تعال بالليل يا مغمض العينين

واعصب العين من النهار الشفيق

وبيدك الخفية الدامية ألغ ومزق قطعاً ذلك العقد العظيم

لأدى ييقيني في شحوب،

أخذ الضوء يكثف،

والغراب يطلق الجناح نحو غابة العقبان

طيات النهار جعلت تنهدل وتتاعس وعملاء الليل السود

راحوا ينشطون للفريسة

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٤٦)

والليل في مونولوج جولييت مازال مشخصاً بطريقة تقليدية: عجوز وقور راجحة العقل وشيء لطيف. وهذا مناقض لشيء مختلف تماماً عند ماكبث حيث يقول عن الليل إنه شيء مختلف تماماً. إن مغمض العينين لا تشير إلى صفة لشخص، كما نجد في الصفة متحضر أو لطيف وفي المونولوج الذي يدور بين روميو وجولييت نلاحظ أن علاقة الشخص بالليل ذكرت صراحة، في حين أن هذه العلاقة في ماكبث يتم الإيحاء بها. وفي الأبيات التي تلي العبارة الموجهة إلى الشمس يقول ماكبث للكثير مما يراه، ولكنه يترك دلالاته دون أن يفسرها. إن ما

يدركه ماكبيث فى العالم عنها يتعلق به أيضا ويخصه. والغسق للضوء الذى يبهر -
هو فى الوقت نفسه غسق روحه، ويد لليل المضرجة بالدماء تذكره بيده الملوثة
بالدماء. واستخدام كلمة غير مرئية توضح أنه كان يتمنى أن يجعل يده غير مرئية
بالمثل. والأشياء الجميلة فى العالم الخارجى التى تبدأ فى التمايل والنعاس تمثل
تغيرا حدث فى داخله، وأخيرا وكلاء الليل الأسود يتجهون إلى فريستهم، تتعالى
مع رغباته الخاصة المصممة على الضحية^(١). وهكذا يكشف ماكبيث فى وصفه
للطبيعة عن حالته الذهنية الداخلية، وكل صفة لهذه الصورة تصدق عليه وعلى
مقاصده.

والمقارنة بين قطعتين أخريين ربما تبين لنا كيف يستخدم شكسبير الآن
الصور الشعرية عن الطبيعة بشكل مختلف. والقطعة الأولى مقتبسة من الجزء
الثانى من "هنرى السادس" والأخرى مقتبسة من "عطيل" ولاباعث المشترك فيهما
هو البحر وصخوره الخطيرة التى تتقاذ الإنسان بدافع العطف.

وفى هنرى السادس تروى الملكة للملك ما تخيلته:

وأبى البحر العباب أن يغرقنى فى لجته

لأنه كان يعلم أنك سوف تغرقنى على الشاطئ

فى بحر أجاج من دموى لجمودك

وأبت الصخور النائثة تلك، للربضة فى الرمال للغائرة

والتي تهشم السفن التى ترتطم بها

أبت هى الأخرى أن تحطم سفينتى بشعابها للنائثة

(١) وليام لمبسون "سبعة أنواع من الغوص" لندن ١٩٣٠، ص ٢٣.

ليُتيح لقلبك الصخري الذى هو أشد قسوة منها أن تحطم

اليانور ويقضى عليها فى تصبرك

(هنرى السادس، للفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٩٤)

وفى مسرحية "عطيل" يروى كاشيو قصة الإنقاذ الإعجازى لديدمونة بعد
الرحلة البحرية المشحونة بالعواصف:

العواصف نفسها رقت

فلا ريب أن البحار النائرة والرياح الزائرة

والصخور التى تعترضها الأمواج والرمال المتركمة

الخائنة التى تصيد المركب البرىء

قد داخلها شبه رقة للجمال

فتحولت عن طبائعها المهلكة

لتفسح سبيلا أمينة تمر منها ديديمونة

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٦٨)

إن تخير الألفاظ فى القطعة المقتبسة من "عطيل" مع الصفات والاستعارات
الإيحائية غير العادية أجمل من السطور المأخوذة من "هنرى السادس"، ولكن الفرق
فى الاتجاه نحو الطبيعة أكثر أهمية، ففي الحالة الأولى علينا أن نتعامل مع تصور
بنى ببراعة على الطباق والتوازي. إن البحر المتعاطف والصخور المتشقة أدخلت
بوعى كامل فى خطاب الملكة الطويل كأسلوب للمقابلة. إلا أن الصور الشعرية عن
البحر فى "عطيل" تنمو فى الحال من تجربة الرحلة البحرية. ونستطيع كذلك أن

نحس بجو البحر في كلمات الشخصيات الأخرى في هذا الفصل، فالبحر له دور مهم في المسرحية كلها كمنظر وخلفية وكنصر حيوى عند عطيل. إن براعة شكسبير في التشخيص وفي إضفاء حقائق مجردة مع نسمات الحياة يشهد تطورا جديرا بالملاحظة في المسرحيات المأساوية. وللتشخيصات مثل التي نراها غالبا في الملك جون^(١) ما زالت تتمط تبعا للتشخيص في العصور الوسطى. وهي مشتقة من عالم المجاز الذي ساد في العصور الوسطى، من الزمن الذي كانت فيه الصفات المجردة ينظر إليها كبشر لهم صفاتهم المميزة. وقد تحرر شكسبير أكثر في مؤلفاته الأخيرة من تقاليد العصور الوسطى، رغم أنها كانت سائدة في عصره على شكل وقفات وعروض تمثيلية مجازية. وهذه الصور البيانية المجردة التي يقف وراءها إنسان تتناقص وتتناقص. وتصبح طريقة شكسبير للتشخيص أكثر حرية وأكثر جرأة. إنه يخلق صورا بيانية مذهشة في غرابتها ولا نظير لها في أصالتها. وفي الوقت نفسه يصبح مجال الأشياء المجردة التي تعبر عنها الصور الشعرية متسعا. وهذه الأشياء المجردة تلعب دورا مهما في المسرحيات المأساوية. وكما يوضع الإنسان الآن في علاقة وثيقة مع الطبيعة والكون، فإنه يوضع في علاقة مع قوى محددة تحدد وجوده وترشده. سواء أسميناها قدرا أو مصيرا أو زما أو قوى ما وراء الطبيعة، فإن هذه القوى الغيبية لها القدرة والسطوة في كل مسرحية مأساوية وهي تحيط بالإنسان. وغالبا ما تصبح حقيقتها الحية مدركة في كل صورة شعرية. ومن ثم فعلينا أن ننظر نظرة جدية إلى الصور الشعرية التي تمثل تلك الحقائق المجردة ليس فقط أن الصور الشعرية عند شكسبير تخبرنا عن فكرته وعن أشياء معينة. إن ظهورها في وقت معين في المسرحية له دلالة عميقة. فمثلا الصور البيانية الدائمة عن الزمن في "ترويلوس وكريسيدا" توضح أن

(١) انظر وقارن كتاب سبيرجيون "الصور الشعرية عند شكسبير" ص ٢٤٦.

شكسبير أراد في هذه المسرحية أن يبين الأثر للمتغير المتناقص لمرور الزمن. ومرة ثانية نرى في "أنتونيو وكليوباترا" أن للظهور المتكرر للصور البيانية عن الحظ يعكس الدور الذي يلعبه الحظ في سير الأحداث.

وفي المسرحيات المأساوية أكثر من كل المسرحيات الأخرى تعبر الصور الشعرية عن العلاقة المتبادلة للقوى التي تنشط داخل الطبيعة البشرية والأفكار المتعلقة بالشرف والحكم والضمير والإرادة والدم والأسباب... إلخ، تظهر على السوام في ثوب الاستعارة. ومن يأخذ على عاتقه البحث عن مفهوم شكسبير عن الشخصية الإنسانية سوف تتلبه الدهشة عندما يجد أن الكثير من القطع ذات العلاقة المتبادلة بين الصفات الروحية والعقلية كمادة تظهر في لغة استعارية وتستخدم الصور الشعرية.

وهذا النوع من الصور الشعرية يجب أن يحذرنا من تطبيق المفاهيم الحديثة عن شخصية الإنسان على مسرحيات شكسبير. إنها تعطينا لمحات عن إدراك شكسبير للعمليات الذهنية والقوى المتصارعة داخل الشخصية^(١). لأنه بالتأكيد ليس من العدل أن نقول إن شكسبير قد ترجم ما كان يود أن يقوله عن الصفات والنزعات الإنسانية (من أجل نمط من التعبير الشعري مثلا). على النقيض من ذلك فإن الصور الشعرية هي عنصر متكامل مع التفكير لأنها تكشف لنا النظرة الخاصة. التي كان يرى من خلالها شكسبير هذه الأشياء فالصور الشعرية هنا هي شكل من أشكال تصور الأشياء المدركة الاستعارية، وهنا تصبح أسلوبا للفهم كما يقول ميلتون مري^(٢).

(١) إنا لربت خفية عن نظرية النهوض بالفكامة، انظر كتاب جون و. ديير "الفكامة وشخصيات شكسبير"، برهام، ١٩٤٥.

(٢) مشكلة الأسلوب، ١٩٢٣، ص ١٢.

وربما توضح لنا قطعة من "ماكبيث" طريقة شكسبير الجديدة فى تصور الأشياء المجردة والصفات الإنسانية فى ذهنه. ماكبيث (يتحدث عن دافكان) فيقول:

حيث إن فضائله

سترافع كملائكة ملثمة بالأبواق ضد الفظاعة للعينة فى مصرعه

والشفقة كطفل ولید عار

وهذا يختلف تماما عن الكنايات للبيعة عند مبنسر، لأنها أكثر جراءة وأقوى وأكثر دينامية. وتذكرنا بالسمو وشدة الانفعال عند ميلتون. ومما يدل على أن شكسبير انتقل من التشخيص التقليدى وأصبحت الصور البيانية عنده تميل إلى الشيء الغريب والفريد، الجملة التالية:

يمتطى الزوبعة أو كملائكة السماء خيلها

رواكض الفضاء الخفية

ستنفخ الفعلة الشنيعة فى كل عين

حتى تغرق الريح بالدموع لا حافز لى

يهمز جانبى مأربى سوى

طموح شاهق القفز يبالغ بقفزته

فيهوى على الجانب الآخر.

(الفصل الأول، المشهد السابع، بيت ١٩)

الشفقة مثل طفل عار حديث النمو يقاوم التيار. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأشياء المجردة توضع الآن فى حيز ضخم وتنقل إلى عالم السحب والعواصف

ذات الأبعاد التي لا حدود لها. والقول بأن الدموع ستغرق الرياح قول فيه مبالغة ويتكرنا بقول البيهقي في ريتشارد الثالث: إتنى ربما أخرف دموعا غزيرة لتغرق العالم (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٧٠). ولكن في الوقت الذي تعتبر فيه هذه الفقرة مبالغة بلاغية بطريقة مارلو، فإن عبارة: الدموع ستغرق الرياح تنمو عضويا من الصورة الشعرية المفهومة بأكملها وهي مبنية على أبعاد ضخمة. وبالإضافة إلى ذلك فإن عالم ماكبت كله تحده هذه القوى الضخمة الغريبة التي تجد مجالا للتعبير في هذه الصور البيانية المتعددة. والأبيات الأخيرة تبتعد عن التعقيد والجرأة في فن شكسبير المتطور تملأ، فيما يتعلق بتقنيات الارتباط الاستعارى. وللصورة البيانية لراكب الحصان التي ذكرت في شاروبيم^(*) السماء، الذين يصعدون فوق رسل السماء الذين لا نراهم. استخدمت مرة ثانية في موقف آخر في الوخر والمهماز. وهنا تستخدم مرة أخرى في ظروف أخرى. والنية نفهم على أنها حصان والطموح الجامح على أنه الراكب. وهكذا فإن الصورة البيانية التي تأجبت ذات مرة تسيطر على كل ما يقال وتخلق مفاهيم غير عادية وجريئة مثل الطموح الجامح.

وهذا الانسجام بين الموقف والجو الكلى للمسرحية يمكن أيضا ملاحظته في الصور الشعرية التي يحدد بها شكسبير شخصيات الرجال والنساء في مسرحياته. وربما يصلح مثال من يوليوس قيصر لهذا الغرض. يتقابل المتآمرون في الفصل

(*) الشاروبيم هم ملائكة العرش السماوى ولا يمكن رؤيتهم. وقد ظهوروا غير متجسدين في رؤيا النبى دانيال كما جاء فى الكتاب المقدس وكل واحد منهم له أربعة أجنحة وأربعة أوجه: وجه إنسان ووجه أسد ووجه ثور ووجه نسر. ومفرد شاروبيم شاروب!. تفسر سيرجيون هذه الصورة البيانية كما يأتى: وأخيرا تظهر رؤية النية والهدف مثل حصان ينقصه المهماز الذى يدفعه إلى الحركة، والرؤية تذوب فى صورة طموحة كراكب يقفز فوق السرج بقوة بحيث إنه يتجاوز حدوده ويسقط فى الجانب الآخر.

(الصور الشعرية عند شكسبير، ص ٢٢٤)

الثالث فى شوارع روما ليلا أثناء عاصفة رعدية شديدة، وبواسطة الصورة الشعرية أصبح كل من الليل والعاصفة الرعدية شيئا حيا، وذلك كان خلفية مناسبة للمؤامرة الخبيثة أيضا. إن الحلة النفسية والموقف ومن الطبيعى أنهما يمهدان تشبيه قيصر بالليل البهيم:

كثيوس:

فهل لى الآن يا كاسكا أن أسمى لك رجلا

أشبه بهذه الليلة المروعة

يرعد ويبرق، ويشق القبور، ويزل

كما يفعل الأسد

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٧٢)

وتؤدى الصورة الشعرية وظيفتين فى الوقت نفسه، إنها تحدد شخصية قيصر وتزيد من الإحساس بجو العاصفة الرعدية. وعلى ذلك فإن هذه الصورة البيانية لها هدف مزدوج وهذا يميز المسرحيات المأساوية.

وهذا التطور لا يعنى بالضرورة أن أنماط معينة فى أسلوب الصور الشعرية التى كانت تستخدم الآن تعنى شيئا مختلفا، إنها تستخدم عمدا لتمييز اللحظة والشخص الذى نقصده وهى تستخدم بدقة فى هذه المرحلة بقصد درامى. ويمكن التلليل على هذا بمثال من "ترويلاس وكريسيدا" فبمناسبة مقابلته الأولى مع كريسيدا، وكانت مقابلة تخلو من الإزعاج يجزم بصدق حبه بعد ذلك ويقول إن العشاق الغارقون فى الحب سوف يقيسون الإخلاص فى الحب عن طريق ترويلاس:

فلسوف يستشهد العشاق جميعا على مدى الدهر
فى إخلصهم لتريلوس عندما ترخر قوافيهم
بالبرهان والقسم، والمقابلات الضخمة
وتحتاجه إلى التشبيهات وقد سئم الصدق التكرار
ثابت كالصلب أو كالزراع للقمر
أو كالشمس للنهار أو القمرية لقرينها
أو الحديد للمغناطيس أو الأرض لمركزها
ومع ذلك فبعد كل تشبيهات الحب
وبعد الاستشهاد بأقوال شاعر أصيل أجاد فى موضوع الإخلص
تنويع القصيدة عبارة مخلص كتريلوس
وتضفى قداسة على هذه الصورة الشعرية.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٨١)

هذا التابع للتشبيهات الجميلة تواصله كريسيدا بالطريقة نفسها. إن المسألة تبدو كأن أمامنا اثنين من عشاق القصر فى المسرحيات المبكرة حيث يتم تجميع التشبيهات البارعة ويكون هذا هو السائد. ولكن هاتين القطعتين لهما دلالتهم الدرامية فى إطار للمسرحية بأكملها. وقبل أن يصل سياق المسرحية إلى النهاية المأساوية لحيتهما، يظهر شكسبير العاشقين فى حالة نفسية طيبة وحماس غنائى، وهذا يتناقض مع البرود الذى يدعو إلى الشك وخيبة الأمل للمرة فى الفصول التالية. ويجعل شكسبير العاشقين يتكلمان بأسلوب ينكرنا بالصورة الشعرية فى

للمسرحيات الفكاهية الأولى، وذلك لكي يثبت هذا الأثر ويؤكد الحالة النفسية المشككة غير المهمة والتي تعتمد على التلاعب بالنسبة للعشاق. ويقول السير إيموند تشامبرز مشيراً إلى هذه القطعة^(١): إن الباطل لا يد أن يقنعنا قبل أن نؤخذه ونبين أنه قفاعة.

تحدثنا في فصل سابق عن المسرحيات الأولى عن عادة شكسبير في تمييز موضوعات معينة تظهر أثناء المحادثات ذات الصفات والتعريفات الاستعارية. وكانت للصورة الشعرية الناتجة غير درامية. لقد كانت زينة بلاغية ولم تكن جزءاً متكاملًا من البناء الدرامي. ولكن دعنا نتمعن في كلمات ماكبث عن النوم:

خيل إلى أنني سمعت صوتاً يصرخ "ألا حرم النوم عليك؛

"ماكبث يغتال النوم! "النوم البريء؛"

"النوم الذي يرتق قماشه الهمم الممزقة؛"

"موت حياة كل يوم، حمام الجهد الأليم؛"

"باسم الأذهان في أذاها الطبق الثاني تقدمه للطبيعة العظمى؛"

"المغذى الأكبر في وليمة الحياة؛"

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٨١)

وإذا نظرنا إليها من الخارج نجد أن هذه السلسلة من التعبيرات الاستعارية عن النوم ليست بأي حال مختلفة عن النوع المبكر. ورغم ذلك لا نكاد نحتاج أن نقول إن الصور الشعرية في هذه القطعة تقوم بدور درامي مناسب جداً. حيث إن النوم في هذه الحالة ليس موضوع المحادثة، ولكنه موضوع درامي له أهمية

(١) شكسبير: نظرة عامة، ص ١٩٤.

قصوى. إن قتل ماكبث لدانكان أثناء نومه يعد عملاً رهيباً. لقد حدث الإثم بهذا الوضع ليس فقط مع دانكان بل مع طبيعة النوم المقدسة. والنوم أخطأ معه ماكبث ولكن هذا الخطأ يتصاعد في ضمير القاتل كقوة حقيقية. وعلى ذلك فإن الصورة الشعرية الغنية ليست استطراداً في الكلام وليست تدفقاً لكلمات وأسماء لها رنين جميل وليست مقاطعة للأحداث. إنها تعبير حيوى نابض عما يحدث في تلك اللحظة لروح ماكبث. إن ماكبث يدرك ثانية ما فعله بوضوح غريب ويعبر عن هذا بالصور الشعرية (انظر وقارن الفصل الأول، المشهد السابع، بيت ١٩). إن النوم كلمة جامعة على مدار المسرحية كلها ويعطى الفرصة لظهور الكثير من الاستعارات التى تعد القطعة السابقة قمته.

وبمقارنة هذه القطعة لكلمات الملك "هنرى الرابع" الذى يعانى من الأرق ويستجدى النوم، ربما تبين لنا قدرة شكسبير فى التعبير الاستعارى، التى ازدادت عمقا وتركيزا:

ويحك أيها النوم كيف تؤثر الجحور الحبيسة برعايتك

وتهجر القصور الفسيحة المعطرة؟ ويك أيها النوم

كيف تغشى عيون النوام فوق الوسائد الخشنة المقلقة

وتغرقهم فى لجة النعاس والذباب من حولهم يطن طنيننا

يؤرق الجفون، وتفضلها الأسرة العالية

ذات الكلمات النفسية التى تضم مخادع الملوك

ومن حولك أنغام حلوة تتساب فى رقة تغرى

بالسبات العميق. ويك أيها الإله الوسنان

لم تختار مثواك بين الرعاع والسوفة

وعلى الفرش الخشنة الكريهة

وتذرع مخادع الملوك ذات الستر الذهبية المبرقشة

(هنرى الرابع، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٦)

وفى المسرحيات الأولى يسترجع الملك فى تأمل للقصاص الطويلة أثر النوم على المستويات المختلفة والطبقات المختلفة لرعاياه (الأغنياء والفقراء والبحارة فى أعالي البحار وعلى نفسه)، ولكننا هنا فى "ماكبت" بدلا من صورة ملموسة تتفد فى أربعة وعشرين بيتا (التي اقتبس نصفها هنا) ركزنا فى أربعة مظهر تلخيصا لصفات النوم الدائمة والتي لا ترتبط بزمان.

وتبعاً لذلك فإن المستوى الأكثر أهمية الذى نحكم عن طريقه على الصور الشعرية فى المسرحيات المأساوية هو درجة انسجام الصورة الشعرية مع الموقف الذى تتولد عنه. وقد يقال إن الموقف الدرامى يعترف باتساع أكبر للصورة الشعرية. ومن الناحية الأخرى فإن سرعة أحداث المسرحية أو الفصل ربما لا تسمح بتطور الصورة البيانية كلها، ونتيجة لذلك فإن الصورة البيانية تومض للحظة فقط. وهذه الحالة الأخيرة أكثر شيوعاً عن الحالة الأولى لأن إدخال صورة بيانية منفذة بالتام والكمال سوف يعنى تعطيل ومقاطعة التقدم السريع للحدث الدرامى. إن شكسبير يجب عليه أن يدخل الصورة البيانية خلصة فى المسرحيات ويصدق هذا على الكثير من القطع فى المسرحيات المأساوية التى تكون فيها الصور البيانية، مجرد أنها طرقت أو تم التلميح إليها. ويقول يولييس عن أخيليس فى مسرحية "ترويلاس وكريسيدا":

يجب أن يحصد الزهر الآن

فقد بلغ التضج وبدأ يخرج ثماره

ولقد سما أخيليس إلى تلك للرتبة، فلما أن تقطف الزهرة

وإما انتشرت للبذور فأنبتت أعوادا من القشر

تظهر علينا جميعا.....

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣١٦)

وتعد هذه القطعة مثالا لطريقة شكسبير في جعل ألفاظه تتخذ لون الصورة
البيانية التي في الذهن، الصورة المتضمنة التي لم يتم التعبير عنها باللفظ. ويقول
مالكولم في نهاية الفصل الرابع، للمشهد الثالث، إن ماكبث قد نضج ويستحق أن
نهزه وهو يدرك تماما كيف تنتهي الأمور. وهذه الصورة البيانية إيحائية حيث إنها
تذكر أذهاننا بفكرة الفاكهة الناضجة التي لا بد أن تهز لتقع من الشجرة. ومن
الممكن أن يعطينا شكسبير الصورة البيانية كاملة في مرحلة مبكرة. فنحن نقرأ ما
يلي في ريتشارد الثاني:

إن أكثر الفاكهة نضجا تسقط قبل غيرها

وهذا شأن انقضى زمنه في هذه الحياة

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٥٣)

أو نقرأ في تاجر البندقية:

إن أضعف أنواع الفاكهة

هي التي تسرع بالسقوط إلى الأرض ، فليكن هذا شأني

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١١٥)

وهكذا نجد أن التطور في الصور الشعرية الدرامية هو تطور نحو التثخيف والإيحاء. ويضغط شكمبير مجموعة كبيرة من الارتباطات في جملة قصيرة. وليس المهم ما يكتب فإنه دائما مصحوبا بمفاهيم تصويرية وارتباطات. ولم يعد هناك تصيد متعمد للصور البيانية المناسبة كما كان الحال في المسرحيات الأولى، فالمسائل التي يرغب في التحدث عنها قد ظهرت له على هيئة استعارات. وإذا شاهدنا أو قرأنا مسرحية للمرة الأولى لا نكاد نلاحظ أن الصور الشعرية تستخدم بدرجة لا يصدقها عقل. ويرجع هذا جزئيا إلى أن الكثير منها ينتمي إلى النوع الإيحائي، إلى الاستعارة المكنية أو للتصريحية التي ذابت مع اللغة بدون إقحام. ونحن لا نلاحظ شيئا غير عادي بخصوصها لأن الصور الشعرية تتوافق مع الموقف وانفعالات المتحدث. ويقتبس ميدلتون مري قطعة من أنطونيو وكليوباترا ليناقد القيمة الشعرية والدرامية للتصور (الفصل الرابع، المشهد التاسع، الأبيات ١٥ ١٨). ويبين أن تلك اللغة الصعبة والمليئة بالإسراف لا تزعجنا، على عكس تلك هي تؤثر فينا. وهو يكتب لنا بطريقة مقنعة قائلا: إن التركيز الدرامي للموقف الذي تقال فيه هذه الكلمات يبدو أنه يمتص العنف الموجود في الصورة الشعرية دون حاجة إلى تعديل الصورة الشعرية ذاتها.

إن التصور يصبح إسرافا طبيعيا لعمق الانفعال الذي يتم دون أن ننطق به^(١). إن استخدام شكمبير لاستعارة واحدة تجلب وراءها صورة بيانية أكثر فهما، أصبح يتم بجرأة في المسرحيات المأساوية بالمقارنة بالمسرحيات التي ناقشناها في الفصول السابقة. ونقتبس هنا أمثلة قليلة حيث يقول كوريولانوس:

وعلى أيه حال فإنني أقدم لك شكرا

(١) شكمبير: ص ٢٧٢.

وسأركض جوادكم وسألبس دائما أكليلكم

الجميل وسأأخذ منه لمكانى

(الفصل الأول، المشهد التاسع، بيت ٧١)

إن كوريولانوس يعبر هنا عن امتنانه لجواده الذى أهدى إليه وباستعمال كلمة undercrest بأنه سوف يلبس هذه للهدية بفخر كزينة للدرع. واستعارة واحدة تكفى لأن ما نحتاجه يجب أن يشرح كلمات كثيرة. ويأمر هاملت هوراشيو قائلا:

ورجائى منك أن تراقب عمى بكل ما فى نفسك من قوة انتباه

فإذا لم ينكشف جرحه الخفى ويخرج من وكره بعد أول خطبة تلقى

(كان الشبح الذى شاهدناه شبعا ملعونا)

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٨٥)

وعن طريق الترابط تؤدي كلمة احتجب إلى غادر جحره. وهكذا نجد أن صورة كاملة ترسم فى خيالنا. ولكن الكلمات العادية أيضا إذا استخدمت بطريقة جديدة بمعنى استعارى قد تكون لها حدائة مدهشة وعندما يأمر جلوستر إيموند أن يقرأ أفكار إيجار يقول ببساطة اربطنى به. وهى فقرة مع بساطتها المتناهية لا تنسى. والجمهور يصاب بالحيرة لمثل هذه الاستعارات أكثر من حيرته مع الفقرات العادية التى قد تمر عابرة ونحن نفتح آذاننا لمثل هذه القطع، فالصورة تتوطد فى ذهننا وخیالنا واحتمال تخطينا لهذا السطر احتمال ضعيف.

إن دراسة الصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير المأساوية تساعدنا على تنويعها ككيان عضوى واحد، تترابط فيه كل الأجزاء وتتوافق بالتبادل. وكل مسرحية مأساوية لها طبيعتها الفردية التى لا نخطئ فيها ولها لونها الخاص ولها مناظرها الطبيعية وجوها وألفاظها.

وتتربط كل التفاصيل بدقة كما يحدث مع شبكة عنكبوتية أحسن نسجها، وتعتمد كل منها على الأخرى وتتقدم أو ترجع إلى ما سبق. ومن المدهش أن نلاحظ الدور الذي تلعبه الصور الشعرية لكي تجعل النص الدرامي مترابطا وكذلك معقدا. إن الباعث نفسه الذي تم تناوله في الفصل الأول عن طريق الصور الشعرية، يتم تناوله مرة ثانية في الفصل الثاني، ولكنه يمر بمرحلة تكامل وامتداد ربما في الفصل الثالث أو الرابع. وكما صورت لنا الدكتورة سبيرجيون، فإن هذه النزعات للصور الشعرية تسرى في المسرحية كخيطة ملون براق. أما في ماكبث فقد لاحظ ذوو العقل الثاقب أن شكسبير يستبدل وحدة جو المسرحية بالوحدات الدرامية للزمن والحدث^(١). ويصدق هذا على الكثير من المسرحيات التراجيدية لشكسبير. إن وحدة الجو والحالة النفسية ليست أقل من الوحدات الدرامية الكلاسيكية. والصور الشعرية في المسرحية المأساوية تلعب دورا كبيرا، ليس في خلق وحدة درامية للجو فحسب وإنما في ربط عناصر المسرحية المنفصلة أيضا لكي تصبح كيانا عضويا حقيقيا.

(١) انظر كتاب ماكس دويتشبين "ماكبث ودراما الباروك" لا ييزج ١٩٦١، ص ١.

الفصل الثاني

هاملت

إن الإمكانيات الجديدة للغة التي تدعو إلى الدهشة، والتي تجعل مسرحية "هاملت" تبدو كنقطة تحول في تطور أسلوب شكسبير^(١)، يبدو أنها استمدت أصلها من شخصية هاملت. إن اللغة الجديدة تأتي من هاملت ومعه تصل إلى حد الكمال. ومع أن لغة الملك والملكة ولايريتس وبولونيوس تتفق في عمقها مع شخصياتهم فإنها ما زالت تطأ الطريق المعروف. وهي أقل حداثة لأن الذين يتحدثون بها لا يحتاجون إلى طريقة جديدة في التعبير. على النقيض من ذلك فهي تكتسب سمة النمط التقليدي من التعبير، ولكن طبيعة هاملت يتيسر لها أن تجد فرصة للتعبير بلغة جديدة جدا. وينطبق هذا كذلك على الصور الشعرية في المسرحية. إن هاملت هو الذي يخلق أكثر الصور الشعرية دلالة، صورا تبين جو وموضوع المسرحية، وهي أكثر شحوبا وأقل أفكارا في حديث الشخصيات الأخرى. إن طريقة هاملت في استخدام الصور الشعرية في الدراما الشكسبيرية لا مثيل لها. فهو عندما يتكلم فإن الصور الشعرية تتدفق عليه بدرجة معقولة دون جهد يذكر، ليس كتشبيهات أو باستعمال كلمات أبسط وكلمات واعية، ولكنها تتدفق كرؤى مباشرة وتلقائية^(٢). إن

(١) إذا أردت شيئا عن أسلوب هاملت انظر كتاب ل. تشوكنج "معنى هاملت"، لندن، ١٩٣٧.

(٢) إن سمة الصور الشعرية التلقائية غير المعتمدة سوف تتضح عن طريق المقارنة بلغة كلوديوس. إن أحاديث كلوديوس تدرس، وتعطى انطبعا بأنها أعدت مسبقا. وغالبا ما يتم إخال صوره الشعرية بوعى. ويقول الدكتور شميثس إنه في الوقت الذي يستخدم كلوديوس فيه التشبيهات ويربط الأسماء بالصور الشعرية باستعمال "ك" أو "مثل" فإن هاملت تكمج الاثنين في شكل استعارة (انظر وقلرن: الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات ٤٤ - ٤٤، الفصل الرابع، المشهد الخامس، الأبيات ٩٤ - ٩٦، مع الفصل الثالث، الأبيات ٨٣ - ٨٤ والفصل الثالث، الأبيات ٤٠٧ - ٤٠٨). وهناك أمثلة أخرى

الصور الشعرية عند هاملت تبين لنا أنه عندما يفكر ويتكلم، فإنه فى الوقت نفسه يكون خياليا صاحب رؤية وعرافا، تتضمن الأشياء الحية فى العالم الذى حوله أفكارا وترمز إليها. والمونولوج الأول له ربما يبين هذا. إن الفترة الزمنية القصيرة التى تقع بين وفاة والده وزواج أمه تعتبر مرة ثانية سلسلة من الصور المأخوذة من الحياة الواقعية:

... بعد شهر عابر وقبل أن يبلى النعلان

اللذان سارت بهما وراء نعش والدى المسكين

وهى تسكب الدمع مدرارا كما فعلت نيوبى

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٤٧)

تزوجت قبل أن تشفى محاجرها الملتهبة

من الدمع الكاذب الذى نرفته

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٥٤)

أو بعد ذلك بقليل يوجه كلامه إلى هوراشيو:

فإن اللحوم التى شويت لأجل المناخة

قدمت باردة على موائد العرس

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٨٠)

لتشبهات كلوديوس (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤١، الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت ١٥، الفصل الرابع، المشهد العاشر، بيت ٨٨). وهذا بالطبع مجرد مظهر واحد من الفروق المتعددة بين لغة كلوديوس ولغة هاملت. إن دراسة شملت تناولت المشكلة برمتها مع جهد كبير. وإذا أردت أن تتواصل إلى الفرق بين الصور الشعرية فى لغة كلوديوس الخاصة ولغته العامة، وكذلك الملامح الأخرى المميزة فى صورته الشعرية، انظر كتاب يونا إليز فيرمور "حدود الدراما"، لندن، ١٩٤٥، ص ٨٨.

وليسَ هذه تشبيهات شعرية ولكنها ملاحظات عن الواقع. إن هاملت لا يترجم الفكرة العامة إلى صورة شعرية ويبسطها. على النقيض من ذلك فهو يستخدم طريقة عكسية، إنه يرجع التعميم إلى الأحداث والأشياء الحقيقية التي تتطوى تحت الفكرة. وهذا الميل إلى الواقع يجد مجالا للتعبير في كل الصور الشعرية التي يستخدمها هاملت. وهذا القرب من الحقيقة ينفذ بحيث يصل إلى إيلاَم النفس^(١). وهذه الصور غالبا تكون ملموسة ومركزة وبسيطة، وأما عن مادتها فهي سهلة الفهم، أشياء شائعة وعادية وهي مألوفة لدى رجل الشارع أكثر من الأشياء الشامخة الغريبة أو النادرة^(٢). وعدم وجود المبالغة^(٣) يعتبر شيئا يثير لنا الطريق، ونعنى بهذا أن المبالغة ليس لها أبعاد كبيرة في الصور الشعرية وعلى عكس عطيل والملك لير اللذين يوقظان السماء والعناصر في صورهما الشعرية^(٤) واللذين

(١) وهذا يعطى لغة هاملت كما يقول شميتس عنفا شديدا يتضح في استخدامه للاستعارات القوية: أما عن نفسى فإن عيني سوف تثبت على وجهه (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٩٠). دعنى أعتصر قلبك (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٣٥).

(٢) بعد استكمال المخطوطة أصبح المؤلف متفقا مع الأستاذ ميخائيل إم موروزوف في مقاله تفريد شخصيات شكسبير عن طريق الصور الشعرية (نظرة عامة على شكسبير، الجزء الثاني، كمبردج، ١٩٤٩، ص ٨٣-١٠٦). إن فحص الأستاذ موروزوف الأكثر دقة والأكثر فهما لمحتويات الصور الشعرية عند هاملت يمكن أن يلقى ضوءا جديدا على الجمل المذكورة سابقا ويضيف عددا من الملاحظات التي تتم عن بصيرة نافذة والتي تستند إلى النظرية التي قدمت في هذا الفصل. إن موروزوف يؤكد على الطبيعة الواقعية للعامة والشعبية في الصور الشعرية لهاملت وميزته في الرؤية عن طريق الناس وقربه من عامة الناس، تلك القرب الذي لا يتعارض مع سعة المعارف والعلوم لديه ولا يتعارض أيضا مع تعليمه الإنساني.

(٣) إذا كان يستفيد من فكرة المبالغة في الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٣٠٤ (على قبر أوفيليا)، فذلك يرجع إلى التهكم الألبى والمبالغة اللغوية لإيرتس.

(٤) إن هاملت يستلهم الإله والقوى السماوية ولكن هذا الاستلهم لا يتخذ صورة الصور الشعرية المهيبة، وهي دائما مختصرة ومحددة بمجرد مراجع (انظر وقارن: الفصل الأول، المشهد الثاني، الأبيات ١٣٢-١٥٠-١٩٥، الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٩٢، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٨٥، الفصل الخامس، المشهد الثاني، الأبيات ٣٤٣-٣٥٥).

يتيحان لنفسيهما التعبير عن مشاعرهما بصور شعرية لها دلالة شديدة، فإن هاملت يفضل أن تبقى لغته في إطار الحقيقة، بل وفي الواقع في إطار عالم اليوم. إن ما يسود في الصور الشعرية لهاملت ليس المناظر الطبيعية والطبيعة المتسعة ولكن الحرف والنداءات والأشياء الموجودة في الحياة اليومية والألعاب الشعبية والمصطلحات الفنية، وصوره الشعرية ليست جميلة ولا شعرية ولا رائعة ولكنها تأتي في الصميم بتأكيد لا يخطئ ويدعو إلى الدهشة. وهي لا تنقل الأشياء الحقيقية إلى عالم الأحلام والخيال، بل على العكس تجعلها حقيقية فعلا بحيث إنها تكشف عن مكنونها الحقيقي. وكل هذا الثراء في الملاحظات الحقيقية وفي الأشياء الحقيقية والارتباطات المأخوذة من الحياة اليومية يكفي للتدليل على أن هاملت ليس مفكرا تجريديا وليس حالما. وكما تكشف لنا صورته البيانية فإنه رجل موهوب بقوة ملاحظة كبيرة أكثر من الآخرين. وهو قادر على استنباط الحقيقة بعيون لمحة وقادر على اختراق حاجز التشابه المظهري، والوصول إلى جوهر الأشياء ("أنا لأعرف المظاهر") وفي الوقت نفسه فإن الصور الشعرية توضح لنا الخلفية التعليمية العريضة للبطل وكذلك إلمامه بالجوانب المتعددة والمدى غير العادي لخبراته^(١). ومما يوضح ويؤكد قوة ملاحظته وطريقته الموضوعية في النظر إلى الأشياء، أن الاستعارات المأخوذة من العلوم الطبيعية متكررة بصفة خاصة في لغة هاملت^(٢). ولكن هاملت مألوفة لديه الآثار القديمة وعلم الأساطير^(٣) عند الإغريق

(١) انظر وقارن الدكتور شميتس ودراسته، وانظر مقال الأستاذ موروزوه.

(٢) انظر وقارن: (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١١٩، الفصل الأول، المشهد الخامس، الأبيات ٢٢-٢٩، الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ١٤٧) إذا أردت معرفة الصور الشعرية للداء انظر أسفل.

(٣) أمثلة: الفصل الأول، المشهد الثاني، الأبيات ١٤-١٤٩-١٥٣، الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأبيات ٨٩-٢٤٤ (الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأبيات ٥٦-٥٨، الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات ٣١٥-٣١٦).

والمصطلحات القانونية^(١). إنه لا يحس بالآلفة فقط مع المسرح والتمثيل كما يعرف الكثيرون ولكنه يحس بالآلفة مع الفنون الجميلة^(٢) وصيد الصقور والحيوانات^(٣) ومع حرفة الجندي واستراتيجيته^(٤) ومع أسلوب حياة رجال القصر. وكل هذه المجالات تكشف عن شخصية هاملت كرجل بلاط وجندي وأديب (فى كلمات أوفيليا: الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١٥٩). كل هذه المجالات تستلهمها الصور الشعرية التى تحولها إلى وصف حى عن طريق تطابق مناسب مع المواقف والأشخاص والحالات النفسية. إن هاملت يخضع لكتابات مستويات عديدة من التعبير حتى إنه يستطيع أن يعدل الألفاظ وكذلك الصور الشعرية حسب الموقف وحسب الشخص الذى يتحدث معه. وهذا التكيف وهذا التصرف فى البراعة يعد سمة أخرى فى استخدام هاملت للغة ويمكن ملاحظته أيضا فى الصور الشعرية.

وفى الوقت نفسه فإن هذا المجال للصور الشعرية يمكنه فى مقطوعات بعينها أن يسهم فى تأدية الصراعات النفسية والتشتت بين المتناقضات والتغير المفاجئ فى الحالة النفسية. وتعبّر هذه الخاصية التى تم التأكيد عليها جزئيا وبصفة خاصة نسبت إلى الحزن بواسطة ل. ل. شوكنج وجون دوفر ويلسون^(٥) عن التغير

(١) sqq ١,٧ v I

(٢) على سبيل المثال الصور الشعرية المأخوذة من الآلات الموسيقية (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٧٥).

(٣) الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٣٩٧، الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٣٦١، الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٤٥٨.

(٤) يتحدث هاملت عن سياج وقلاع للعقل (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٨). ويتساءل إن كان قلب له ضد الأحرار وضد العقل (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٣٧، الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٢,٨).

(٥) انظر وقارن ل. ل. شوكنج للمعنى عند هاملت لندن ١٩٣٧، طبعة هاملت (الإنجليزية والألمانية) لايبزج ١٩٤١ ج. و ويلسون ما يحدث فى هاملت كمبردج ١٩٣٥.

المفاجئ في اللغة وفي تراصف المقطوعات وهما متناقضان في اختيار الألفاظ. ونحن لا نجد في أي شخصية أخرى من شخصيات شكسبير هذا التناقض الشديد بين الصور الشعرية التي يميزها انشغال البال وتلك التي تستخدم كلمات فظة وتقدم اشمئزازا تهكميا للعالم^(١).

والآن دعنا نتأمل أكثر كيف أن استخدام هاملت للصور الشعرية يعكس قدرته على اختراق الطبيعة الحقيقية للأشخاص والأشياء، وتحطيمه بلا هوادة للحواجز التي وضعها النفاق. ويبدو في الحقيقة أن الكثير من هذه الصور الشعرية قد ابتدعت لتزيل الأقنعة التي يضعها الأشخاص وقد قصد لها أن تزرع عندهم المظهر البراق وتكشف طبيعتهم الحقيقية. وهكذا نجد أنه بواسطة تشبيه وصلة الحظ يبين هاملت لروزنكرانتس وجيلدنشترن أنه قد عرف مقصدهما. ويسعى أن يجعلها تعترف بالحقيقة عن طريق الصور الشعرية. وهو يجدد ذكرى والده في داخلها بهذا الوصف القوي لمظهره الخارجي الذي يمكن مقارنته بهيبريون والمريخ وعطارد. ومن الناحية الأخرى فإن هناك سلسلة أخرى من التشبيهات وهكذا يكشف القناع عن روزنكرانتس عندما يسميه إسفنجة (الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ١٦)، وهو يشطر قلب أمه إلى شطرين لأنه روى لها حقيقة ما يسبب رعشتها والتي تخفيها عن نفسها التي تلفت نظر الأم إلى طبيعة كلوديوس الحقيقية:

(١) هناك أمثلة كثيرة على هذه التناقضات في لغة هاملت كالاتقال من المونولوج الشهير في الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٥٦ إلى المحادثة مع أوفيليا في الفصل نفسه (تغير متواز في الفصل الثالث، المشهد الثاني)، أو (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٢)، أو (المشهد الخامس، الفصل الأول، بيت ٢٣). وينكر د. شميتس الأمثلة التالية لاستخدام هاملت للكلمات الفظة (الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ١٥٠) الفأر العجوز (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ١٦) غث (الفصل الثاني، المشهد الخامس، ٦٢٣) جائف (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٨٤) إذا أرئت أمثلة أخرى لاستخدام هاملت للصور الشعرية الفظة والشائعة انظر مقال موروزوه سابق الذكر.

إن الآن المصاية بالمن

تعصف بالأخ المذهب

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٦٤)

أضحوكة بين الملوك

لص سارق للدولة والحكم

اختلس التاج خلصة من فوق الرف

ووضعه في جيبه

صعلوك يتزيا بزي الملوك

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٩٨)

ولذلك فإن هاملت يرى ما وراء الرجال وما وراء الأشياء، وهو يدرك ما هو زائف ويصور معرفته عن طريق الصور الشعرية.

وعلى ذلك فإن الصور الشعرية لدى هاملت التي تسمى الأشياء بمسمياتها الحقيقية تكتسب حرية غريبة من جنونه المفتعل. إن هاملت يحتاج إلى صور شعرية من أجل نزعه الساخرة. وإذا استخدم لغة صريحة مباشرة فإنه يخدع نفسه، ولذلك فعليه أن يتحدث في غموض ويغلف المعنى الحقيقي على هيئة الألفاظ وتورية^(١) وصور بيانية وحكايات تروى لإعطاء الموعظة. ولا تفهم الشخصيات الأخرى ويستمر في ظنّها أنه مجنون ولكن الجمهور يتبصر بالموقف الحقيقي.

(١) في طبعة هاملت لجون دوقر ويلسون (كمبريدج، ١٩٣٤) تم توضيح الكثير من هذه التوريات والألفاظ التي ظلت غير مفهومة (أو فهمت خطأ). انظر مقالة دوقر ويلسون لتعرف أهمية الألفاظ في هاملت.

وتحت ستار هذه النزعة الساخرة ينكر هاملت أشياء تدل على الفطنة أكثر من بقية رجال القصر مجتمعين^(١). ولذلك نجد للصور الشعرية هنا تلعب دورا جديدا جدا تفرد به درلما شكسبير. نحن نجد الوظيفة نفسها يقوم بها الأحقق وصوره الشعرية في مسرحية الملك لير فقط.

ويتعرض هاملت للظلم عندما يتهم بالتأمل النظري المجرد الذي ربما يبعده عن الحقيقة. وأفكاره تحمل أكثر مما تحمله أفكار الآخرين لأن نظرتهم أوسع وأعمق من الآخرين ليس لأنه يترك الحقيقة دون الاهتمام بها. وفي الحقيقة أن طبيعته تميل إلى التفكير أكثر من ميلها إلى العمل، ولكن هذا لا يدل بصورة أو بأخرى، كما يحاول نقاد هاملت أن يجعلونا نعتقد، على أنه فيلسوف أو حالم أو ليس رجلا من رجال الدنيا. وفي مشهد القبر عندما يمسك جمجمة يورك بيديه فإنه يرى فيها أكثر مما يراه الآخرون الذين تمثل الجمجمة بالنسبة لهم مجرد شيء بلا حياة. ولأنه يتأثر بعمق أكثر بواسطة حقيقة ودلالة هذه البقايا الأرضية فإن خياله يستطيع أن يتتبع الغبار اللطيف للإسكندر بكل انقلاباته. والتشبيهات النابعة من فكرة تأمل الشيء ذاته حتى النهاية كما يحدث حين تستمد من تجربة أكثر دقة عن الحقيقة.

إنه لمبدأ أساسي في نقد هاملت أن نقول إن عقلية البطل الفائقة التطور تجعل من المستحيل بالنسبة له أن يمثل. ونقتبس بهذا للخصوص القطعة التالية بصفة عامة:

(١) قال إدوارد دلوين ما يتلى: إن الجنون مزاجا وحصلته نقيصة الصنع فمن الميزة الأمانة لعدم الفهم، فإنه يجد السرور في التعبير عما يجول بخلطه وإبخال كلماته ضمن كلمات الآخرين ويكون المعنى متخفيا كما يجب أن يكون هو متخفيا، مرتكيا ليلس الحكايات الساخرة والأقوال القليلة التي تتحدث عن الحقيقة بصورة غامضة (شكسبير: عقله وبراعته، ١٨٧٢ ص ١٤٥). انظر وقلرن، ومقدمة جون دوفر ويلسون لهاملت.

وفقدت عزائمتا لونها الطبيعي البراق

وعلاها شحوب المرض الذي كستها به همومنا

وكم من أعمال مجيدة عظيمة قد تحول مجراها

ولم توضع موضع التنفيذ بسبب تلك الاعتبارات

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٨٥)

والتفسير المعتاد لهذه المقطوعة، وهو أن التأمل يعوق العمل، يعد ظلماً لأن هاملت لا يقول إن التأمل يعوق العمل. إنه ببساطة يذكر هذه الصورة الشعرية، حقيقة أنه لا ينطق بهذا المثل العام، ولكن هذه الصورة الشعرية تجعل المسألة مختلفة. لأن هذه الصورة الشعرية هي الصورة الفريدة الخاصة للتعبير عن الفكرة التي تكون وراءها ولا يمكن أن تتفصل عنها. وإذا قلنا إن التأمل يعوق العمل فإننا نعطي تعميماً زائفاً لأننا نستبدل تركيبة خاصة بتمجيد أو تأليه. وعلى ذلك فنحن نستأصل من هذه القطعة خاصية من خصائص شكسبير المميزة أو بصورة أوضح خصائص هاملت. وهنا نجد أن الصورة الشعرية لا تفي بغرض إضفاء رداء للزينة على الفكرة، إنها في الواقع تشكل جزءاً لا يتجزأ من الفكرة.

إن فكرة التأمل تعوق العمل وتحمل في طياتها شيئاً مطلقاً وشيئاً مستهجناً. إننا نحس بأنهجة خفية أخلاقية. وهكذا يفهم العمل والتأمل على أنهما ميدان مجردان ومقابلان، كل منهما للآخر. ولكن ليست المسألة هكذا في لغة شكسبير الاستعارية. إن الصيغة الوطنية للعزيمة توحى بأن شكسبير كان يتنظر إلى العزيمة كصفة إنسانية أصيلة وغريزية لا كفضيلة أخلاقية تكافح في وعي من أجلها. وعلى ذلك نحن نتخذ أن نظرتنا بعين الاعتبار إلى الصور الشعرية عند شكسبير ربما

تصحح في بعض الأحيان مفاهيم خاطئة^(١). ويمكن أن يقول بولونيوس المحب الولهان للحكم والمواظ أن التأمل يعوق العمل لأن المثل العام لا يحمل صاحبه أي التزام شخصي إنه يصنع مسافة بينه وبين ما سيقوله.

وكما كانت إحدى سمات بولونيوس التقوه بملاحظات مبتذلة وكلمات جزلة^(٢) كذلك من سمات هاملت أن يعبر عن هذه الأشياء بلغة تحمل طابع الخبرة الفريدة الشخصية، وهذه الأشياء ربما كانت تتيح الفرصة لتركيب عامة.

إن هاملت ينظر إلى هذه المشكلة على أنها عملية تخص الكائن البشري^(٣) إن ثلوث الجلد الأصلي الشديد يتم التعبير عنه على أنه علة. وهكذا فإن العلاقة بين التفكير والعمل لا تبدو كتعارض لمبدئين مجردين متناقضين يكون الاختيار الحر بينهما ممكنا ولكن كحالة لا يمكن تجنبها للطبيعة البشرية. إن الصورة الشعرية لعة الجزام تؤكد طبيعة العملية الخبيثة للمعوقة التي يقل تكاملها ببطء. إن هاملت يستخدم هذه الصورة الشعرية بمحض الصدفة. وإذا تتبعنا الوصف الذي أعطاه شبح والد هاملت لعملية تسميم كلوديوس له (الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٦٣)، فإننا لا نستطيع أن نتجنب الدهشة لوجود الحيوية التي رسمت بها عملية التسميم وانتشار المرض الخبيث.

(١) انظر وقارن: كتاب سيرجيون "الصور الشعرية عند شكسبير"، ص ٣١٨-٣١٩.

(٢) انظر وقارن: إدوارد داودن إن حكمته ليست متدفقة من طبيعة ثرية وعميقة ولكنها مخزون مكس لتجربة طويلة سطحية. وهذا ما يفرزه الأسلوب الجزل (شكسبير، عقله وبراعته ص ١٤٢). إن الأستاذ و. دبليو دريبر في مراجعته للتفسيرات المتباينة لشخصية بولونيوس يوليه عناية شديدة ويعتبره ليس بعيدا عن نموذج عصر إليزابيث وما يجب أن يكون عليه رجال البلاط والآباء ("هاملت عند جماهير شكسبير"، درهام، ١٩٣٨، ص ٥٣).

(٣) إذا أردت خلفية علمية معاصرة عن الصور الشعرية للمرض عند هاملت، انظر كتاب جون و. دريبر "الأعمال الفكاهية وشخصيات شكسبير"، درهام، ١٩٤٥.

وصب فى تجاوىف أنى ذلك للسائل الفتاك
الذى من شأنه أن يلحق أشد الضرر بدم الإنسان
إذ يسرى فى منافذ الجسد ومسالكه الطبيعية
بسرعة تحاكى سريان الزئبق
فلا يلبث مفعوله العنيف
أن يجعل الدم اللطيف المنعش خائرا
كأنه سائل حامض ألقى فى اللبن
كذلك كان تأثيره فى جسدى الناعم
فلم يلبث أن شاعت فيه القروح
كأنى مجزوم نميم الجلد كريهه
هكذا امتدت إلى يد أخى وأنا نائم

(الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٦٣)

وثمة حادثة حقيقية وصفت فى بداية الدراما كان لها أثر كبير على كل
الصور الشعرية فى المسرحية، فهنا نجد حقيقة أصبحت بعد ذلك استعارة. إن
صورة مرض الجذام الجلدى التى وصفها والد هاملت فى الفصل الأول ، قد دفنت
فى أعماق الخيال عند هاملت وتستمر فى إثبات وجودها، كما هى، حتى تختفى فى
صورة استعارية.

وكما أوضحت الدكتورة سييرجيون فإن فكرة القرحة تسيطر على الصور
الشعرية، وتبعث العدوى وتنتشر فى الجسم كله. وفى كل مناسبة تظهر صور

بيانية عن المرض تبعث على الاستمزاز^(١). ومن المؤكد أن هذه الصور الشعرية مشتقة من هذه الحادثة الحقيقية. إن والد هاملت يصف في هذه القطعة كيف يغزو السم الجسم أثناء النوم وكيف يتحطم الكيان العضوي السليم من الداخل ، وليس أمامه أية وسيلة للدفاع عن نفسه ضد هذا الهجوم. ولكن تصبح هذه نزعة منتشرة في الصور الشعرية. ويتطور الحدث الفردي فيصبح رمزا للمشكلة المحورية في المسرحية. إن فساد الأرض وفساد الناس في جميع أنحاء الدانمارك يفسر على أنه عملية تسمم غير مدركة ولا تقاوم ، وبالإضافة إلى ذلك يعود هذا التسمم إلى الظهور كنزعة في الحدث وكذلك كتسمم في العرض الصامت، وأخيرا كتسمم لكل الشخصيات المهمة في الفصل الأخير. وهذه الصور الشعرية والأحداث يتم تداولها باستمرار بواسطة كل شخصية، ونحن نرى كيف أن المصطلح "الصور الشعرية الدرامية" يكتسب معنى جديدا.

ويبدو أن الصور الشعرية متأثرة بحدث آخر ضمن الأحداث المتضمنة في المسرحية: يحس هاملت أنه تم تلطيخ شرفه عندما زنت والدته بزواجها من عمه كلوديوس. فحسب مفهوم ذلك العصر فإنها ارتكبت الزنا بزواجها من أخى زوجها. فبالنسبة لهاملت تعد هذه نقطة تسممه وتفسح عنها لغته. وقد دافع الأستاذ دوفر ويلسون عن قراءة الطبعة الثانية من المسرحية مقنعة^(٢):

(١) سبيرجيون، الصور الشعرية عند شكسبير، ص ٣١٦.

(٢) انظر وقارن: هناك ملاحظة على هذه القطعة ص ١٥١ في طبعة جون دوفر ويلسون عن هاملت (كمبردج، ١٩٣٤) الجسد الملوث هو مفتاح المتلاعبة وتخبرنا أن هاملت يفكر في زواج الزنا القاسى كنفس شخصى. وعلاوة على ذلك فإن كلمة لطخ تناسب السياق المباشر لأن كلمة صلب لا تناسبه. وهناك شيء غريب في ربط فكرة الجسد الصلب بكلمة يصهر ويذوب، في حين أن شكسبير يستخدم دائما كلمة يلطخ أو ملطخ في مواقع أخرى (انظر وقارن: "هتري الرابع"، الفصل الثلثي، المشهد الرابع، بيت ٨٤)، ("قصة الشتاء" الفصل الأول، المشهد الثلثي، بيت ٢٢٦) مع الصورة البيانية المكتوبة أو التصريحية عن القذارة على سطح تصنع البياض، وهذا السطح كما يتراءى إلى ذهن هاملت هنا هو الثلج الذى يرمز إلى الطبيعة التى يشترك فيها مع أمه التى كانت النقاء ولكنها الآن الملوثة.

ليت هذا للجسد الصلاب شديد التجلد ، ينوب

ويتحلل حتى يستحيل ندى

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٢٩)

وعلى ذلك فمن المحتمل أن هذه الفكرة تتواجد فى ذهن هاملت فى لحظات كثيرة عندما تظهر فى لغته الصور الشعرية عن التحلل والتعفن.

وتظهر تلك النزعة من حين لآخر فى شكل متكرر وفى لحظات تبدو فيها بلا علاقة حقيقية مع الموضوع الأساسى للمسرحية كما يتضح من القطعة التالية:

وكثيرا ما تكون الحال كذلك عند بعض الأفراد

الذين يولدون وفى خلقهم عيب طبيعى أو تشويه

وليس هذا نذيرهم

لأنهم ليسوا فيه مخبرين

أو الذين نما فيهم طبع ردىء

عجز العقل عن كبح جماحه

أو تعودوا عادة سيئة

غلب شرها على نمائة أخلاقهم

فهؤلاء الذين يحملون هذا العيب للكريمه

سواء أكان وليد الطبع أم للتطبيع

لا تليث فضائلهم مهما تكن طاهرة نقيه

ومتعددة، بقدر ما يستطيع الإنسان أن يتحلى

أن ينال منها ذلك التشويه

بحيث تغدو الحسنات عيوباً ونقائص

إن القليل من الشر سرعان ما يغدو على عنصر الخير

ويلحق به الدمار.

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٣)

لقد تحدثت هاملت عن المتعة الزائدة والانغماس في شرب الخمر بين أفراد شعبه، وقال إن هذا فيه مهانة للدانماركيين في نظر الشعوب الأخرى، ثم يلى ذلك هذا التأمل العام. وهنا يبرز السؤال الآتى: لماذا يتحدث هاملت عن هذه الأمور هنا بكل هذه التفاصيل؟ لأنه في هذه المرحلة من المسرحية لم يكن قد سمع شيئاً عن فعلة عمه الخاصة بالقتل، ومع ذلك فإنه يلمح في هذا الكلام عن النزعة الموجودة في المسرحية بأكملها، فهو يصف لنا كيف أن طبيعة البشر قد تفسد عن طريق علامة صغيرة عند الميلاد تماماً مثل درهم من الشر^(١) يتولد عنه أثر مدمر يسىء إلى الكيان العضوى كله. ويشير أورليفنز إلى كلمة سقيم. وكما في القطعة التى ناقشناها توجد فكرة الجسم الإنسانى في الخلفية. وكما سيتضح في قطع قائمة، فإن توازن قوى الإنسان هو الموضوع الأساسى هنا. ويظهر الفساد كباعث أساسى في للمسرحية بأكملها. وهذا التأمل العام في العدوى للتدرجية التى لا يمكن مقاومتها يتم عابراً كما هو.

وهكذا يستفيد شكسبير من كل فرصة ليوحى لنا بالموضوع الأساسى للمسرحية. فعندما يقول الملك لاليريتس في الفصل الرابع:

(١) إن شر التنقيح قد قبله الكثير من المحررين مثل جون دوفر ويلسون في كتابه طبعة شكسبير الجديدة.

إن الزمن كفيل بأن يطفى شرارة الحب ويخمد جذوته
ففى وسط لهيب الحب نبالة تحترق.

(الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت ١٢٥)

يتكرر الباعث نفسه: عن طريق درهم من الشر
والقطعة التالية من كلمات لايرتيس محذرا أخته لم تفحص إطلاقا لقيمتها
كنذير درامى:

والآفات كثيرا ما تصيب نبات الربيع الغض
قبل أن تزهو أغصانه وتتفتح براعمه
كذلك تتصلت الآفات السامة على الشباب
وهو فى فجر الحياة وريعانها
احترسى إذن فإن السلامة فى الحذر

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٩)

وليست مجرد صدفة أن هذه الصورة البيانية الصغيرة^(١) الزاخرة بالحكم،
والتي أحسن نسجها، والتي يغلب عليها فكرة التقليدية، تمهد لباعث ستم صياغته
بوضوح أكثر.

إن الدودة داخل البرعم مثل القرحة والانفجار، كل منها يمثل قوة تدميرية
لا تقاوم وهى تدمر الكائن العضوى من الداخل.

(١) يبين د. شميتس أن هذا الاستخدام للألفاظ الجزلة يكشف عدم النضج عند لايرتس تماما مثل عبارات
التبويه عند روية أوفيليا المجنونة فى الفصل الرابع، المشهد الخامس، بيت ١٥٥. ويكشف عن تأس
أجوف أو مثل مبالغاته على قبر أوفيليا التى تؤثر فينا على أنها كلام نظرى فيه تشوق.

ويتم إلقاء الضوء على هذه القطعة المبكرة في الفصل الأخير. وقد قيل عن كلوديوس: هذه الآفة في الطبيعة (الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٦٩). ولكننا هنا ما زلنا لا نعرف شيئاً عن التطورات القادمة. إن الصورة البيانية تحذير بسيط يمهّد الطريق للمستقبل ومعه تلميحات أخرى.

والفصل الخاص ببيروس^(١) الذي يتلوه الممثل أمام هاملت يتضمن ملامح مهمة بالنسبة لموضوع المسرحية. فهنا ينسب لبيروس بتأكيد شديد أن الانتقام المثار يدفعه إلى العمل من جديد (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٥١٠). وبالنسبة لهاملت فلا بد أنه تحذير لطيف، أن الانتقام يتطلب عملاً درامياً دون تأخير. ومن الناحية الأخرى فإن الأبيات السابقة وصفت بيروس على أنه في حالة ترقب لا يستطيع التصرف، ومحايد بالنسبة لإرادته أي لا يعمل ما تملّيه عليه إرادته، وهذا هو الوضع مع هاملت:

ووقف بيروس لحظة جامدا كأنه تمثال لطاغية

لا يستطيع إنجاز العمل الذي تملّيه عليه إرادته

ولم يفعل شيئاً.

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٥٠٢)

إن ذكر ربة الحظوظ للموس وصوره عجالتها المحطمة وهي تلف أسفل تل السماء في نهاية هذه القطعة تلميح لذلك. وفي الفصل الثالث تعود هذه الصورة البيانية عن العجلة التي تسقط من الارتفاع إلى الظهور في المحادثة بين روزنكرانتس والملك:

(١) إن هاري ليفين يعطينا تفسيراً جديداً ومهما لكلام الممثل. شرح لكلام الممثل، مراجعة كينيون ٢، ١٩٥٠، ص ١٢ المقدمة.

إذا مات صاحب جلالة لم يمت وحده
إنه كالدوامة التي تجتذب إليها ما حولها
فهو بمثابة عجلة عظيمة
أقيمت فوق قمة أعلى الجبل
وقد ثبتت في أقطارها الهائلة
عشرة آلاف من القطع الصغيرة
فاذا هوت من مكانها
حاق الدمار بكل تلك القطع

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ١٥)

وعن طريق هذه الصور البيانية التي نسجت نتيجة لتأمل وتفكير عام يتم التنبؤ بالكارثة القادمة بصورة لها دلالتها. والصور البيانية في المسرحيات الأساسية عند شكسبير تبين لنا كيف يتجمع عدد من الصور البيانية حول رمز جوهري يعبر عن الفكرة نفسها، ولكن باستخدام مصطلحات أخرى. وكما هو الحال فإن درجات متعددة للتعبير الاستعارى لفكرة أساسية يمكن تمييزها. وبالإضافة إلى الصور البيانية التي تعبر عن باعث بمنتهى الوضوح والتأكيد نجد صوراً بيانية أخرى تعبر عن الفكرة نفسها بطريقة مقنعة غير مباشرة. وإذا دققنا البحث في الطريقة التي تنتشر بها الصور البيانية على مدار المسرحية فإننا سوف نكتشف كيف يعدل شكسبير أسلوبه في غموض حسب طبيعة الشخصية والموقف. إن الصور البيانية الخاصة بالمرض والأكثر عجباً التي ضممتها الدكتور سبيرجيون في قائمتها تظهر لأول مرة بصورة لها دلالتها في النصف الثاني من

المسرحية وبصفة خاصة فى المشهد الذى يسعى فيه هاملت إلى أن يجعل الحب يتزعزع فى قلب أمه. ونجد هنا أن صراحة ووضوح الصور البيانية يقصد به إيقاظ ضمير الملكة وهى لا تكاد تكون قوية بدرجة كافية. إنه يقول "دعنى أعتصر قلبك" وذلك فى بداية مقابلتها. وفى الجزء الأول من المسرحية ينتشر جو الفساد والتحلل بطريقة غير مباشرة وعامة. يعلن هاملت فى الفصل الأول والثانى كيف يبدو العالم بالنسبة له:

... وإن هى إلا حقيقة

لم تستأصل حشائشها للضارة فتمت واستكملت بنورها

فانتشرت فيها كل ما فى الطبيعة من نبات وحشى غليظ.

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٣٥)

وفى الحقيقة أن ذلك يتفق بشدة مع نزعتى إذ إن هذا الإطار الجيد، وهو الأرض، يبدو لى أنه رأس بر مجذب. وهذه القبة السماوية الممتازة، وهذا السطح الرائع الذى تسبب ناره الذهبية الضجر. ولما كل هذا؟ إنه يبدو لى أنه ليس إلا تجمعاً وبائياً من الأبخرة. والصورة البيانية للعشب والتى أشار إليها بكلمة خال من العشب تنسب إلى الصورة البيانية عن المرض فى مؤلفات شكسبير، وتظهر ثلاث مرات فى هاملت يقول الشبح لهاملت:

أنت أشد بلاداً من العشب للغليظ

الذى يسرى فيه العفن على شاطئ نهر لثى

(الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٣٢)

وفى الحوار مع والدته تأتى هذه الصورة البيانية بعد صورة القرحة مباشرة:

ولا تنثرى السمادة على الأعشاب

لتزداد نموا

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ١٥١)

إن صور التعفن والتحلل والفساد تزداد بصفة خاصة في المشهد الثاني الطويل من الفصل الثاني. فهناك على سبيل المثال ملاحظات هاملت عن الديدان التي تتميها الشمس على جسم الكلب الميت (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٨١). وعن الزنزانة التي تضرب في أعماق الأرض في سجن الدانمارك (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٢٤٩). وعن ربة الحظوظ المومس (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٢٤٠). والتي تعود للظهور على لسان الممثل الأول (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٥١٥). ومقارنته لنفسه بعاهرة وبلون الطين وبمرمطون (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٦١٤).

وإذا نظرنا إلى تلك الصور البيانية كل على انفراد، فإنها لا تبدو ذات أهمية. ولكنها في مجملها تضيف كثيرا إلى نغمة وجو المسرحية.

الفصل الثالث

عطيل

سنحاول في هذا الفصل أن نبين براعة شكسبير في تكييف الصور الشعرية مع الشخصيات التي تستخدمها، حتى تصبح للصور الشعرية وسيلة لرسم سمات الشخصية الدرامية. وتمثل مسرحية "عطيل" بصفة خاصة مثالا لدراسة من هذا النوع، في أنه ينشئ العلاقة بين شخصيتين متضادتين ومتناقضتين هما ياجو وعطيل.

إن الصلة المتنامية بين الصور الشعرية والشخصيات تعد عنصرا مهما بصفة خاصة في العملية التي تصبح فيها الصور الشعرية أكثر ارتباطا مع الدراما. وهي جزء من التطور الأكثر فهما الذي يمكن تتبعه على مدار مسرحيات شكسبير، حيث تعطى كل شخصية في الحال لغتها الخاصة. وفي المسرحيات الفكاهية الأولى كما رأينا كانت اللغة التي تستخدمها الشخصيات تناسب جو المسرحية، ولكنها لم تتبع بصورة مباشرة من طبيعتها الفردية. نجد من حين لآخر تكييفاً لغوياً لمجموعات الشخصيات المتعددة؛ فالخدم يتحدثون بلغة تختلف عن لغة أهل البلاط وهكذا. ونكتشف في المرحلة الوسطى لشكسبير بداية تمييز أكثر غموضاً، ولكن هذا التمييز رغم ذلك كان منحصراً في أنواع معينة وبارزة مثل فولستاف وبارول والممرضة وشايلوك ومسز كويكلي ودول تيرشيت^(١). وبجانب ذلك فإنها معدلة

(١) إن تأكيد تولستوى على أن كل الشخصيات في أي مسرحية تتحدث اللغة نفسها قد أثبت ل. ل. شوكنج بطلانه، وذلك في كتابه "مشكلات الشخصيات عند شكسبير"، لندن، ١٩٢٢. إذا أردت دراسة براعة شكسبير في تكييف اللغة مع الشخصيات انظر كتاب د. لوت شميتس، "الحديث والشخصية عند شكسبير"، ميونيخ ١٩٤٩.

كما هو الحال فى مسرحية "روميو وجولييت" أو فى "تاجر البندقية" وتعذر بواسطة ميل شكسبير لإعطاء المشاهد كلها نمطا معيناً فى الأسلوب يسيطر عليه التفرد الدائم للشخصيات عن طريق اللغة. إن تفرد الشخصيات عن طريق اللغة فى الحالات السابق ذكرها يكمن بجانب ذلك فى الاستخدام المنتظم والمتكرر لسمات معينة واضحة للأسلوب والتركيب، تكون سهلة الفهم وعادة قليلة العدد. وبالمقارنة بمسرحياته الأخيرة فإن شكسبير يستخدم بصفة عامة أساليب بسيطة، ولم ينتفع بكل الموارد التى أتاحتها اللغة والأسلوب من أجل التمييز. وفى مسرحية "ريتشارد الثانى" يمكننا رؤية رسم للشخصيات أكثر غموضاً وأكثر تعقيداً عن طريق اللغة والصور. إلا أن شخصية الملك المسيطرة كانت الشخصية الوحيدة التى تتصف بالتفرد. ونجد فى المسرحيات المأساوية الكبرى أن تقنية شكسبير فى رسم شخصياته عن طريق الصور الشعرية قد تطورت. وفى هاملت أعطيت كل شخصية نمونجا خاصاً فى الكلام. ومن "هاملت" إلى "أنطونيو وكليوباترا" يطبق هذا التمييز فى اللغة على جميع المسرحيات المأساوية

إلى أن نصل إلى المسرحيات الرومانسية، فنجد تعديلاً جديراً بالملاحظة لهذه التقنية وهو فى الواقع وإلى حد ما دفعة إلى الوراء.

وهناك طرق عديدة لدراسة الصور الشعرية كعنصر يكشف الشخصيات. أولها أن نفكر فى موضوع الصور الشعرية ونساعل، إن كانت الأهداف والموضوعات التى تحدث فى الصور الشعرية لها علاقة واضحة بذات الشخص الذى يستخدمها. وهناك طريقة أخرى لتناول الموضوع، وهى أن نتدارس الطريقة التى تظهر بها الصور الشعرية، ثم نساعل إن كان التركيب والسياق والعوامل المشابهة يمكن أن تعطينا لمحة عن طبيعة هذه العلاقة. ويمكن أن ندرس مدى تكرار الصور الشعرية فى حديث أشخاص عديدين، والمناسبة التى يستخدمون فيها هذه الصورة الشعرية. وبحسبنا إن كانت الشخصية ثلاث صورته الشعرية مع

شريكتها في الحوار، فقد يعطينا نتائج أفضل كذلك. وأخيرا فإن سؤالنا إن كانت الصورة الشعرية لشخصية معينة تسير على المنوال نفسه حتى نهاية المسرحية، أو تمر بتغيير ملحوظ في سياق الدراما، هذا السؤال ربما يلقى بعض الضوء على وظيفة الصور الشعرية في إحداث تغير روحي في الشخصية .

إن عطيل وياجو لهما نظرة مختلفة تماما بخصوص صورهما الشعرية. فياجو يبحث في وعي عن تلك الصور التي تخدم هدفه أكثر. أما مع عطيل فإن الصور الشعرية تتبع طبيعية من انفعالاته وهي تتبادر إلى ذهنه بسهولة وبلا وعي أثناء كلامه. وهو شخصية وهبت خيالا واسعا، إن استخدام الصور الشعرية جزء من طبيعته. وعلى العكس فإن ياجو ليس شخصا واسع الخيال. ونظرتة للعالم عقلانية وتأملية. ونحن نرى في لغته صورا بيانية أقل من الصور التي عند عطيل. وعندما يجلس بمفرده لا يكاد يستخدم صورا شعرية، وتلك حقيقة تثبت أن استخدام الصور الشعرية ليس شيئا طبيعيا بالنسبة له، ولكنها طريقة واعية ومدروسة يريد بها أن يؤثر على من يتحدث إليهم. إن ياجو ينتقى صوره البيانية بقصد متعمد ويكونها بالطريقة نفسها التي يكون بها لغته كلها. وهو يستخدم الكثير من صوره البيانية مع الأدوات مثل "ك" و "مثل" وذلك له دلالة كبيرة. ونجد ذلك نادرا ما يحدث في لغة عطيل. والأدوات "ك" و "مثل" تبين أن المتكلم ملم تماما بفن المقارنة والتشبيه. إن التشبيه يضاف إلى الشيء لكي يقارن كشيء خاص. ومع ذلك ففي لغة الاستعارة يندمج الاثنان ويصبحان كيانا واحدا، فالشيء نفسه يبدو كصورة بيانية، كاستعارة. وهذا للتمييز يجب ألا نتمادى فيه، ولكن في هذه الحالة يكون تفصيل المقارنات متمشيا مع طريقة الكلام الواعية المدروسة عند ياجو، وبالإضافة إلى ذلك فإن الصور البيانية لياجو نادرا ما تشير إلى ذاته ، في حين أن عطيل عندما يأتي بصور بيانية ، فإنه على الدوام يضع نفسه بين صوره البيانية، وهو لا يهتم أن يميز ذاته بما يقول وهو يود أن تكون أقواله مفهومة بقدر الإمكان، على أنها موضوعية ومحيدة وعامة. إلا أن لغة عطيل يسود فيها استعمال ضمير

المتكلم (الأنا)، فهو غالبا ما يتحدث عن نفسه وحياته ومشاعره. وهكذا نجد أن صوره الشعرية تساعد على التعبير عن انفعالاته وطبيعته الخاصة. وهذا واضح بصورة كاملة من البداية، فعلى سبيل المثال فى المشهد الثالث من الفصل الأول عندما يحكى عطيل سيرته للدوق فى الفصل الثانى، المشهد الأول، وعندما كان فى منتهى التأثر لرؤية ديدمونة ثانية يصيح قائلا: أوه يافرح روحى!. ويجد تلك الصورة البيانية الرائعة، عندما يقارن أفكاره ببحر بونتك (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٥٣)، وعندما يتحدث عن ديدمونة فى النهاية عن حبه لها وعن خيبة أمله فى ضوء العاطفة التى لا حدود لها (الفصل الثانى، المشهد الثانى). فى هذه الحالات كما فى حالات أخرى يتخذ من نفسه نقطة الرحيل ببراءة وصراحة تتسم بها الطبائع القوية التى تعيش داخل نفسها.

وعلى عكس ذلك يسعى باجو إلى التأثير على الشخصيات الأخرى عن طريق تشبيهاته وصوره البيانية. إنه يقيس كلماته بمكر محسوب يعدل حسب الشخص الذى يتعامل معه. ومن هذه الزاوية تأمل مثلا الصور البيانية التى يستخدمها مع رودريجو وكاشيو فى (الفصل الأول، المشهد الثالث)، أو (الفصل الثانى، المشهد الأول). وسوف تجد أنها ابتكرت لكى تخلق فى ذهن الرجل الآخر فكرة توسع من خططه. إنها وسيلة للتأثير وربما كانت وسيلة أيضا للتستر. إن الخيال كله يبدو معدلا حسب الحالة النفسية وحسب جو الشخصية الأخرى^١. ويبدو

(١) وهكذا عند التحدث مع رودريجو يتبنى باجو كما قال د. شميثس للكلام المنمق الطنان ويصل إلى استخدام الأسلوب اللاتينى، وهو الذى يعد من سمات رودريجو نفسه (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٢٧٤، ٢٨٨، الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ١٧٥)، ومع ذلك فعندما يخاطب موتقاتو ينتقل من النثر إلى الشعر مستخدما استعارات ذات رنين عال ومصطلحات مأخوذة من علم الفلك أنه اعتدال ربيعى لصالحه (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ١٢٩)، وكذلك كلمة مقياس الزمن (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ١٢٦)، والمرة الوحيدة التى يوجه فيها عبارة تشبيهية للأتولر السماوية والخاصة بصورة جلدة أيضا يقوم بذلك بطريقة تجاهلية مقلدة يحاول بواسطتها أن يتكيف مع قسم عطيل السابق عندما قال وحق تلك السماء المرمرية (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٦٣-٤٦٧).

أن ياجو يسعى إلى أن يسم الآخرين بصوره البيانية، حيث يهدف إلى أن يرسخ في عقول الضحايا تصورا يصل تدريجيا إلى أبعاد ضخمة.

ومن سمات ياجو أنه يتحدث كثيرا بالثر. دعنا ننظر إلى صورته البيانية في اللقط التالية:

لو أن ميزان الحياة لا يحتوى على كفة للعقل لكى توازن كفة الشهوة، فإن الدم والدناءة سيوجهاننا إلى استنتاجات لا تعقل: ولكننا نملك العقل الذى يهدئ من تحركاتنا المتهبة ونزعائنا الشهوانية وشهواتنا التى لا تضعف، ومن ذلك استنتاج أنك تسمى الحب تجمعا لها أو غصنا يغرس للتطعيم (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٣٠). إن الطعام الذى يعد بالنسبة له شهيا كالخروب سيصبح بالنسبة له بعد قليل مرا كالعقم (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٥٤) أنت الآن فقط وقعت فى حالة نفسية سيئة فى عقاب متصل بالسياسة أكثر من اتصاله بالضغينة كشخص يضرب كلبه الوديع لكى يخيف أسدا متعجرفا (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ٢٧٤). إن شكسبير يجعل ياجو هنا يلبس تشبيهاته أسلوبا منمقا ومتكلفا. وهذا يبين كيف أن الأنماط الأسلوبية التقليدية تستخدم فى المسرحيات المأساوية كوسيلة للتفرد فى رسم الشخصيات. لأن هذا الأسلوب المتكلف مع نمجه بالمقابلة والتألف والتوازى، يتفق مع طبيعة ياجو الباردة المناقفة وسيكون غريبا تماما بالنسبة لعطيل التلقائى غير الواعى أن يقحم للصور الشعرية مع هذا القلب المصطنع للتوازى والسمترية فى مراحل التركيب والصياغة. إن هذا النمط المتكلف يفترض مسبقا أن الجمل تم إعدادها بعناية، وأن كلا منها تتوازن مع الأخرى قبل النطق بها. إن الأسلوب المتكلف هو ابن عقلى فائق الوعى للعقل، يربط بين المهارة والحسابات. وكل هذه العناصر من سمات ياجو نفسه.

إن الفرق بين الصور الشعرية عند عطيل ومثيلاتها عند ياجو مثل أى شيء آخر عند شكسبير لا يمكن اختصاره فى تركيبة بسيطة. ولكن من بين نواحي

التفريق التي ربما نعطينا لمحة عن هذا الفارق . إن التواجد بين مفهوم الثبات والحركة يقترب من النبض الحقيقي للموضوع. وصور ياجو البيانية بلا حركة لأنها لا تملك القدرة على النمو الداخلي المتزايد، لأن الأشياء تبدو بطريقة جافة لا حياة فيها، كما يبدو في تلك القطع المتكلفة التي تحدثنا عنها وأن النمط المحدود في تركيب الأسلوب يعوق التطور الممتد للصور البيانية. إن الإيجاز المبتذل للصور البيانية عند ياجو متناقض مع الثراء الشديد والقوة الشعرية في الصور الشعرية عند عطيل. انظر إلى طريقة ياجو في الكلام:

ياجو:

فما أجد فكري ينطلق من يافوخي إلا وهو منتزع دماغى

وسائر ما هنالك كما يفعل الغراء بالوبر الطويل

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ١٢٦)

سيمتلئ بالخصومة والسباب

كامتلاء الكلب الذى تعوله مولاتى الجميلة

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٥٢)

أجسامنا، حدائقنا

ومشياتنا بستيوها

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٢٣)

وانظر إلى لغة عطيل:

عطيل:

يا بهجة حياتي لو كانت جميع العواصف

تنتهي إلى مثل هذا الصفاء

قلبت للرياح تزار حتى توقظ الموتى

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٨٧)

ليت فلكي وهي تعاند للمعاطب ترتفع بها للجبال

من الأمواج عالية كالأولمبس، ثم تتحدر بها إلى الحضيض

للبعيد بعد جهنم عن السماء

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٨٩)

أعرف كيف تجري التيارات للقارسة للجامعة

من مبعثها في بحر البنط إلى مستقرها في بحر الظلمات

لا يردّها الجزر، بل تتطلق إلى غايتها في منهاج قويم

كذلك عزائم النضاجة بالدماء قد اندفعت إلى الأمام

بقوة ولن ترجع إلى الوراء، لن تعود إلى حمى ذلك الغرام الوديع

بل تستمر في سيرها حتى تعود

جميعها في انتقام عظيم على قدر الإهانة.

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٥٣)

إن ياجو لا يستطيع مطلقاً أن يستوعب اللغة الشعرية الحية التي يتفوه بها

عطيل. وبالمثل لا يستطيع عطيل أن يأتي بلغة البرود والازدراء التي يتفوه بها

ياجو. إن كل شيء في حالة حركة في الصور الشعرية عند ياجو، لأن كل شيء

ينبع من انفعالاته الخاصة. إن صورته البيانية تظهر دائما في المواقف الحرجة من تجاربه الداخلية. إن قوة وتأجج صورته الشعرية تعبير عن طبيعته العاطفية الخاصة. ومن الناحية الأخرى يقيم يلجو علاقة عقلانية مع صورته البيانية، ولا يقيم علاقة عاطفية معها.

وعن طريق الصور الشعرية يفصح عطيل عن طبيعته الانفعالية على أنها شهوة شديدة يسهل إثارتها، وتفسر كل شيء في ضوء الحواس. إن الاستعارات لدى عطيل تبين لنا هذا النشاط الغريب لحواسه وكذلك ميله إلى الإحساس بكل الأشياء المجردة على أنها ملموسة ويسهل تنوقها وهي سمعية ومرئية^(١). وهو يستطيع فقط أن يفكر حتى في مجازاة نفسه في ضوء الأكم للجسد غير العادي:

(١) انظر وقارن د. شميثس. سابق الذكر. يفتيس د. شميثس الأمثلة التالية:

أو أبلى برهاتك

بحيث لا تفوتك جزئية أو حالة مما يطق به للرب

وإلا فتبا لحياتك

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٣٦٥)

إن قلبي قد تحول إلى حجر أضربه

ويجرح يدي

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٩٢)

لو أنه طاب للسماء أن تمنحني بأشد البلاء

فأمطرت على رأسي حمرا صنوف الآلام والمعرات

وأغرقتني في الفقر إلى الشفتين

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٤٧)

أيتها الزهرة المتناهية رقة وجمالا

النافحة من الطيب ما يسكر الجوارح

لماذا ولدت في الدنيا؟

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٦٧)

لَقْنَفُوا بِي، إِنِّي لَأَقْلَبُ وَأَتَدُورُ بَيْنَ الْعَوَاضِفِ بِلَا اسْتَقْرَارِ

اغْلُونِي فِي النَّفْطِ وَحَرَجُونِي إِلَى أَعْمَاقٍ بَعِيدَةٍ مِنَ النَّارِ السَّائِلَةِ

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٢٧٩)

وربما تبين لنا هذه القطعة الأخيرة الطبيعية الشعرية للراقية في صور عطيل الشعرية^(١) وتفضيله للصور المضيفة المتنوعة المكثفة^(٢). وهذه الصفة يمكن إرجاعها إلى جنس عطيل أيضا، وهذه للصور البيانية ترتبط بمجموعة أخرى من الاستعارات ستتم مناقشتها فيما بعد . وهي تولد اللون والجو الغريب لحياة عطيل.

إن تمحيص الصور الشعرية ومحتوياتها عند عطيل وياجو يكشف لناعن فروق أخرى تميز كلا منهما.

إن الأشياء التي نكرها ياجو تنتمي لعالم متدن وعالم مادي في حين أن الأشياء الحية الموجودة في خيال عطيل تنتمي عادة إلى مجالات راقية . والصور الشعرية عند ياجو تزخر بحيوانات منفرة من الدرجة الدنيا^(٣)، وفيها إشارة إلى

(١) يرى ميخائيل م. موروزاو في مقاله عن نفرد شخصيات شكسبير عن طريق الصور الشعرية (تظيرة عامة على شكسبير، الجزء الثاني، ١٩٤٩) أن السمة المميزة للصور الشعرية عند عطيل شامة شعرية. إنه يصور عن طريق عدد من الأمثلة التي أحسن اختيارها كيف أن عطيل يختار دائما صورا شعرية شامة وجلادة بدلا من التعبيرات للشائعة العادية.

(٢) يذكر لنا د. شميتس بهذا الخصوص ثراء الصفات الشهوانية في لغة عطيل: أريكة الحرب الصلبة المصنوعة من حجر الصوان (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٢٣١)، السيوف اللامعة (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٥٩)، للجسد الشهى (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٣٤٧)، الوقعات = اللطيفة (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت ٢٦٠)، النفس ذو النعمة العليلة (الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ١٦)، النار السائلة (الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٢٧٩)، جهنم الحضراء (الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ١٢٥)، السماء المرمرية (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٦١).

(٣) يشير ياجو إلى الحمير والقطط والعناكب والذباب والكلاب والماعز والقروود والذئاب، هذه المخلوقات غالبا ما تظهر في علاقات المجون الدنيئة الخبيثة.

المأكل والمشرب ووظائف الجسد^(١) والمصطلحات التقنية التجارية. ومع ذلك ففي لغة عطيل تسود عناصر كثيرة مثل السماوات والأجرام السماوية والرياح والبحر وقوى الطبيعة وكل شيء خفيف يتحرك يتفق أكثر مع طبيعته، وفي لحظات الانفعال الشديد تربط صورته الشعرية بين السماء والجحيم معا حاملة علاقته الداخلية بقوى الكون ومعبرة عن الأبعاد الهائلة لمفاهيمه الخيالية وكذلك قوة تلك المفاهيم. وعلى ذلك نجد المبالغة غالبا في للصور الشعرية عند عطيل أكثر من أبطال المسرحيات الأخرى لشكسبير. إن عطيل قد اقتبس كلمات ترحيب لديمونة في الفصل الثاني، وقد تصلح كمثال لاتساع عالمه الخيالي:

ليت فلكي وهي تعاند المعاطب ترتفع بها الجبال
من الأمواج عالية كالأولمبس ثم تتحدر بها إلى الحضيض
البعيد بعد جهنم عن السماء

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٨٩)

ولكن التناقض بين الصور الشعرية عند عطيل وتلك الصور عند ياجو سوف يتضح أكثر بأن نقارن الاختلاف بين الموضوع نفسه الذي يعبر عنه كل منهما. وقد أبرزت الأنسة سبيرجيون كيف يظهر البحر بطريقة مختلفة في كلام عطيل وفي كلام ياجو. إن ياجو يستخدم مصطلحات بحرية تقنية. ويلون بعض الصور البيانية بلغة البحار غير المفهومة. ولكن البحر ككل لا يظهر في صورته الشعرية، إنه ينظر إلى البحر فقط من وجهة نظر مهنية، يحس أنه في المنزل على سطح الماء ولكنها فقط بطريقة عملية.

(١) مثال ذلك لقد التهمتكَ العاطفة (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٣٩١). إن رقتها اللطيفة سوف يساء استخدامها مستبداً في أن تلهث وتكره وتلثف من الرجل المغربي (الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ٢٣٥).

ومن الناحية الأخرى فإن البحر فى خيال عطيل يعيش فى البحر على اتساعه وقوته الخطيرة. وهو يظهر فى لغته كقوة وكخلفية للطبيعة. ويتكرر بالنسبة لعطيل أن يعبر عن انفعالاته الداخلية عن طريق الصور الشعرية الحية المترابطة.

ونستطيع أن نقارن بين طريقتى عطيل وياجو المختلفتين فى الحديث عن الحرب وعن الحياة البحرية أيضا. يتحدث ياجو عن تجارة الحرب (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١)، فى حين أن عطيل يفكر فى الفخر والعظمة وفى ظروف الحرب المجيدة (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٣٥٤). إن حياة الجندى عند ياجو ليست مثالية، ولكنها نوع من العمل التجارى الذى يوزن فيه كل شىء حسب القيمة المادية وحسب المقابل. وهذا الاتجاه الجشع الذى يسعى إلى المال يكشف نفسه عندما يستخدم تعبيرات مأخوذة من لغة التجارة كما نرى فى القطعة التالية:

ذلك يا سيدى هو الذى وقع عليه اختيار القائد

بصرف النظر عما أثبتته أنا من البلاء الحسن فى

رودس وفى قبرص وفى أمصار أخرى مسيحية ووثنية

يسومنى قبيح الصبر على هذا التأخير

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢٨)

أما مفهوم عطيل عن الحرب فإنه عالم مختلف تماما فقد كسب حب ديدمونة بأن روى لها ببساطة مغامراته وأعماله الجسورة كجندى:

فما وصفته لها الطوارئ الرائعة والفواجع المبكية التى لقيتها برا وبحرا

من مثل ما جرى يوما وقد

أوشكت أن أقتل فى ثلثة من ثلثات الحصار

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ١٣٥)

وعندما يفقد توازنه الداخلى فى قمة الأحداث تبدو فى ذهنه حياة الجنديّة
والحرب ص ١٢٧، ويستأنن عشيقته بكلمات مؤثرة:

(وداعاً) فراقاً للكائب التى تردهى خوذةا بالريش الناصع،
فراقاً للحروب

الكبيرة التى تجعل الطمع فضيلة. أواه! فراقاً للخيل الصاهلة
وللبوق العزاف وللطبل الذى يشب حرارة النفس وللمزمار
الذى يصفر فى الآنن

وللرايات الملكية ولسائر الأشياء التى تنجم عن الكبرياء
والعظمة والمفاخر الحربية

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٣٤٩)

وهكذا فإن الصور الشعرية فى عطيل وظيفتها أن تضع أمام أعيننا جو
الحياة المتناقض والخلفية المتناقضة للشخصيات الرئيسية. وفى المسرحيات
المأساوية تطلأ أقدام شكسبير ممرات جديدة لكى يوضح لنا طبيعة الشخصية. وقد
تكون مفهومنا للشخصية من مصادر مفهومنا عن الشخصية فى الدراما. وكانت
تلك المصادر بالإضافة إلى الحدث المسرحى سلوك الشخصية فى مواقف متعددة
والكلمات التى يخبرنا بها عن خططها وأفكارها ومشاعرها - وآخرها كيف تتفاعل
الشخصيات الأخرى معها وما تقوله عنها. وهذه الوسائل فى رسم الشخصيات -
من الطبيعى أن تبقى لها أثرا حتى فى المسرحيات الأخيرة. ولكن فى المسرحيات
المأساوية يخلق شكسبير الجو المناسب لكل شخصية جوهريّة بصورة متكاملة
ومتميزة. ويجلب عطيل معه العبارة السحرية عن الأراضى البعيدة والأشياء
الطريفة ولغته عليها مسحة الرونق والغرابة لهذا العالم الآخر الذى يأتى منه.

وقد جعلنا شكسبير نفهمه من البداية على أنه^(١) الغريب المسرف الذى يدور كالعجلة كما يطلق رودريجو على عطيل فى الفصل الأول (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٣٧). إن أول كلام طويل لعطيل أمام السناتور فينيسيا يفيض بمثل هذه اللمسات. وهذا الكلام فى التكوين الدرامى لا يعطينا فقط الدليل المباشر على براءة عطيل، ولكنه يقدم لنا كذلك صورة ذات ألوان متعددة للعالم الذى يشير إلى أصل عطيل. إن عطيل يتحدث عن كانيبال وأنثروبوفاجى، وعن:

يدخل فى كلامى تصوير مفاوز فسيحة وصحارى قارحة

ومحاجر كالحة وجبال تشمخ بقممها إلى العنان

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ١٤٠)

ونسلم أكثر فى صورته الشعرية عن البحر الأسود و بديل البحر الأسود وهيلسبوننت والعثمانيين من سبيل وأساطير غريبة عن سيف إسبانيا ، وعن جداول الثلج وتماسكها (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٢٥٣)، وعن الأشجار العربية (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٣٥١).

ويكشف ياجو طبيعته عن طريق لغته. ليس فقط عندما يقدم خططه ونواياه الأساسية، ولكن عندما يحاول أن يربك ويخدع الشخصيات الأخرى أيضا. وحتى تلك الكلمات التى تبدو لأول وهلة أنها ليست لها صلة بالموضوع المباشر تكشف لنا عن شخصيته. كل ما نحتاج إليه هو أن نتفحص ما يفكر فيه ياجو عن الناس الآخرين وعن الحب وعن القيم الإنسانية العامة، وذلك لكى نعرف أى نوع من الرجال يكون.

(١) يذكر د. شميتس أن عطيل يستخدم كلمات نادرة وغريبة مثل كهوف، يعترف (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٢٢)، ويتحدث عن العثمانيين (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٢٣٥، الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ١٧٢)، حيث يقول الآخرون الأثرى.

فإذا كان يفكر في الحب فإن للصورة الشعرية عن الحيوانات واشتهائها تظهر دائما في خياله (الفصل الأول، المشهد الأول، الأبيات ٨٩، ١١٢، والفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٠٣)^(١). إنه يسحب كل القيم العليا إلى مستواه المنحط، وفي الوقت الذي لا يتصف عطيل فيه بمناقشة القيم الإنسانية العامة، نجد أن ياجو يسره أن يعرفها بطريقة متدنية، فالحب بالنسبة له وحسب تعريفه هو مجرد تجمع أو غصن يغرس لرغباتنا الشهوانية وشهواتنا للجامحة (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٣٦). إنه قال قبل ذلك بقليل إن الفضيلة شيء تافه (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٢٢). إن الأمانة حماقة وهي تفقد ما تسعى إليه (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٣٨٢). والسمعة خدعة باطلة وزائفة كما نرى في قطعة أخرى (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت ٢٦٨).

ويكشف لنا ياجو طريقته الماكرة مع ضحاياه في صورتين شعريتين مميزين، فهو يرى تصرفه مع عطيل وديمونة وكاشيو كشرك في الشبكة وكتسميم:

متى وجدت مصيدة من نسيج العنكبوت رقيقة كهذه الحاشية

لم يصعب على أن آخذ بها ذبابة لو بلغ حجمها حجم كاسيو

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ١٦٩)

وهكذا أخذها في فخ فضيلتها واستخرج من مروعتها

الفخ الذي أوقعهم فيه جميعا

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٣٦٨)

(١) إن ياجو يمتلك الصور الشعرية الجنسية لدرجة أنها ترحف خلال كلامه حتى عندما لا يكون هناك شيء من هذا النوع يدعو إلى استخدامها. انظر وقارن (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٣٧، (الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٢٨)، (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت ١٨٠).

وهذه الصورة البيانية يظهر صداها في سؤال عطيل اليائس في نهاية حياته:
لماذا أوقع روحى فى الشرك وكذلك جسدى؟ (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت
٣،٢) وفكرة التسميم مدركة تماما عند ياجو عندما يسعى إلى إيقاظ الشك الزائف
عند عطيل:

أدس أنا فى أنن عطيل سم الريب فى حقها
بما أدخله على قلبه من أن رقتها لكاسيو ليست عن مبرة ولكن
عن شغف أثيم

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ٣٦٢)

المغربى أخذ فى التغير من تأثير سمي
على أن العقاقير الخطيرة هى بطبيعتها سموم
أول طعمها غير كريه ولكن
عندما ابتدأ فعلها فى الدم
أحرق إحراق مناجم الكبريت

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٣٢٥)

تقريبا يتميز كل شىء يقوله ياجو وليس الصور الشعرية فقط بهذه الصفة
الواعية الهادفة. يتكيف ياجو دائما مع من يشاركه فى المحادثة ويستخدم لغته
كوسيلة رئيسية للتأثير ولنصب الشراك. وهو ليس غريبا فى هذه الحياة مثل عطيل
ولكن لديه معلومات جيدة عن إمكانيات وسلوك الأفراد من دول وطبقات متعددة.
ويتضح هذا بجلاء فى الأبيات الستين الأولى، وهو هنا يقدم أنواعا متناقضة من
الرجال ويصفهم بمقارنات عنيفة:

إنك لتلقى بين أولئك الخدم غير واحد من البله
الخانعين نوى الركب اللينة يعجبهم رقم النقيـل
فيفنوا أعمارهم على شاكلة الحمير التى ترهق الأحمال
حتى إذا بلغوا من السن عتيا
طردوا بضرب السياط طرد المجرمين

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٤٤)

ومثل هذه القطع تبين لنا إلى أى مدى هو متعود على ملاحظة الآخرين
وكيف أنه يمارس الحياة بأعين ناقدة وثاقبة. وفي الحقيقة إن أنسب حكم على
عطيل يقوله بنفسه:

إن هؤلاء المغاربة لمتقلبون فى أهوائهم

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٤٠٥)

المغربى على كرهى له
شريف الخلق ثابت فى حبه

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٢٩٧)

إن ما ينكشف فى الصور الشعرية عند عطيل ويجعله مختلفا عن الصور
الشعرية عند ياجو هو بالتأكيد هذه الطبيعة الصريحة. إن عطيل لا يقيس صور
الشعرية بتأثيرها على الآخرين، بل إنه يقول ما فى قلبه. ومن الناحية الأخرى
يقول ياجو ما يتمشى مع مصلحته. والصور الشعرية عند عطيل يمكن النظر إليها
فى ضوء ذلك على أنها كشف صادق للذات. ونقتبس هنا مرة ثانية المقطوعة
المشهورة من الفصل الثالث:

أعرفت كيف تجرى التيارات القارسة الجامحة
من مبعثها فى بحر البنىط إلى مستقرها فى بحر الظلمات
لا يردّها الجزر، بل تتطّلق إلى غايتها فى منهاج قويم
كذلك عزائمى النضاجة بالدماء قد اندفعت
إلى الأمام بقوة، ولن ترجع إلى الوراء
بل تستمر فى سيرها حتى تغور جميعها
فى انتقام عظيم على قدر الإهانة

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٥٣)

هذه الصورة الشعرية تظهر فى نقطة التحول الحاسمة فى المسرحية. لقد
أمدّه ياجو بالمندبل كدليل وأزاد شك عطيل. والصورة البيانية تعد من روائع اللغة
فى هذا المشهد وفى الوقت نفسه فهى تنذر بحدوث شىء وتلقى الضوء على ما
سيأتى من الأحداث التى لا تكاد تفهم. وهنا، وفى التشبيه نجد تعبيرا واضحا عن
طبيعة عطيل المطلقة واضطراب شخصيته، تلك الطبيعة التى عندما ينتابها شك
حقيقى تندفع بشدة على طول هذا الطريق الجديد غير قادرة على طيبة القلب أو
على العودة أو أى نوع من المصالحة. ويعطى عطيل لهذه الصورة المطلقة
للشخصية تعبيرا استعاريا مرة ثانية فى قطعة ستأتى بعد ذلك عندما يواجه ديمونة
فى توقيت القرار النهائى. وفى الصور الشعرية التى يكشفها لنا هنا نجد أن قانون
الطبيعة الأساسى لم يعد له علاقة مشتركة مع الخيال الشعرى. وليس هناك لغة
أكثر من اللغة الشعرية تستطيع أن تعبر عن دوافع عطيل فى تلك اللحظة بتعبيرات
توافق المقام وتعبيرات أقوى وأكثر إقناعا من:

إلا أن هناك مقدسا أودعت فيه قلبي
وهو الذى يجب أن أعيش فيه أولا معنى للعيش
ثم إن هناك ينبوعا يجرى منه تيار بقاءى
وبدونه ينضب فأنا بين خطتين: إما أن أطرده من المقدس
وإما أن أبقي ينبوع مباحا كالبنر ترده الصراصير القذرة
وتتواقع نجابته وتتاسل

أيها الصبر، أيها أيها الملك الوردى الثغر
تحول تجاه هذا المشهد واتخذ وجهها قائما كوجه سقر (جهنم)

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٥٨)

إن الصورة البيانية لحوض مملوء بالضفادع القذرة يتبعه مشهد رائع يقول
الصبر أيها الشاروييم الشاب ذو الشفتين الورديتين. هذا التتابع الجريء يرمز إلى
التوتر الشديد الموجود فى روح عطيل ويشير إلى التغير المفاجئ الذى يحدث
داخله.

وفى حقيقة الأمر إن الصور الشعرية هى التى تعلن وتصاحب التغير الذى
يحدث عند عطيل. وفى الفصل الثالث يعانى عطيل من الصدمة الأولى فى شعوره
بالأمان. وكما هو الحال مع كل أبطال شكسبير المأساويين فى مثل تلك اللحظات،
فإن عطيل الآن يدعو القوى السماوية وهو يقسم بحق السماء المرممية (الفصل
الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٦٠).

ويصرخ قائلا:

الآن وجب على بحق تلك السماء المرورية التي أراها هناك

أن أثبت وعيدى بحيث أجعل تحقيقه خروجاً من يمين مقدسة

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٤٦)

ومن هذه النقطة في السماء تظهر النجوم والعناصر مرات متتالية في لغته.
وهو يدعو كل العناصر أن تكون شهوداً ومتهمين لها على عدم إخلاص ديمونة
المفترض:

السماء تسد أنفها من رائحتها

والقمر يغمض عينيه من قبحها

والنسيم القاسق الذي يقتل كل ما يمر به

يختبئ منها في جوف الأرض

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٧٧)

وليس مجرد صدفة أن تتكرر في الفصل الأخير (الفصل الخامس، المشهد
الثاني) كلمات السماء والسملوية سبع عشرة مرة، وإن هذا المشهد بصفة خاصة
غنى بالمناشدة اللوحة للسماء. وخیال عطيل وهو يسير إلى الوراء يبدو أنه منبر
بفكرة السماء:

يخيل إلى أن الشمس والقمر محاقاً قظيعاً

في هذه الساعة وأن كرة الأرض

ستشق بين هذا الاختلاط

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٩٩)

على أننى لولا نبتها هذا لو أبليت
منها بالعالم وقد جمع إلى جوهرة
ما رضىيت

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ١٤٤)

أليس فى السماء حجارة
غير التى تستخدم فى الصواعق

(الفصل الخامس المشهد الثانى بيت ٢٣٤)

فإذا التقينا لدى محكمة الله
فروؤيتك على هذه الصفة تكفى لإسقاط روحى
من السماء فيلنقطها للزبانية (الشياطين)

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٢٧٣)

الفصل الرابع

الملك لير

إن أية محاولة لفهم مسرحية شكسبيرية على أساس الصور الشعرية فقط، وهي عملية فيها مخاطرة - ستلقى أعظم فرصة للنجاح لو كانت تلك المسرحية هي "الملك لير". ويبدو أن الصور الشعرية هنا تتكامل أكثر من أي مسرحية أخرى. والتتابع المتعدد للصور الشعرية يتيح المجال لإبراز مفاتيح مهمة حاول شكسبير أن يمثلها في "الملك لير". وكذلك فإن توزيع الصور الشعرية بين الشخصيات والعلاقة المتداخلة بينهما وأهميتها في إظهار ثيمات معينة واتجاهات معينة من الأحداث، كل هذا يوفر لنا بصيرة أفضل لفهم معنى ومدلول الدراما. والأحداث والصور الشعرية في "الملك لير" يبدو أنها تعتمد كل منها على الأخرى، وتضيء كل منها الأخرى بالتبادل. والحقيقة أن الصور الشعرية يبدو أنها قد حلت محل وظائف أخرى، كانت حتى الآن وفي المسرحيات المبكرة لشكسبير، تنتمي لوسائل أخرى للتعبير الدرامي عند الكاتب شكسبير. وفي تطور الصور الشعرية عند شكسبير فإن "الملك لير"، بناء على ذلك تمثل مرحلة جديدة مهمة. وهذا الفصل يحاول أن يكشف عن بعض هذه المظاهر الجديدة. واستكشافها تماما يتطلب دراسة مطولة أكثر مما يتيح لنا هذا الكتاب^(١). ونحن ندرك لأول وهلة أن شكل معظم

(١) بعد استكمال هذا الفصل، تعرف الكاتب النحلي على كتاب أنب هيلمان وعنوانه هذه المرحلة الكبرى: الصور النيبانية والبناء في مسرحية "الملك لير"، مطبعة جامعة ولاية لويزيانا، ١٩٤٨. وهذا الكتاب هو الدراسة المتميزة المطولة الوحيدة لمسرحية واحدة بصورها الشعرية. وله أهمية كبرى في بحثنا هذا. ويستطيع هيلمان من خلال عمله هذا أن يلقي الضوء على نقاط كثيرة تتناولها في هذا الفصل، حيث إنه يدرس ويتفحص بفهم أوضح بعض الأفكار التي تتناولها هذا. ومن الناحية الأخرى فإن وجهة نظر هذا الكاتب وتناول له الموضوع تختلف من نواح كثيرة مهمة عن الأفكار التي أتى بها هيلمان.. ولذلك لم

الصور البيانية وعلاقتها بالسياق تختلف عن تلك الموجودة في المسرحيات المبكرة. لقد استخدمت الصور الشعرية من قبل كأمثلة توضيحية، أو أدمج العنصر الاستعاري مع سياق التفكير كوسيلة للتعظيم أو للتبسيط. إننا لا نستطيع أن نتحدث في "الملك لير" عن مثل هذه الوظيفة التوضيحية إلا نادرا.

إن الصورة الشعرية تقدم كما لو كانت قد خلقت من أجل ذاتها. وهي ليس لها هدف إلا أن تتحدث عن نفسها، دعنا ننظر إلى كلام لير في (الفصل الثالث، المشهد الثاني، أو في الفصل الرابع، المشهد السادس) من وجهة النظر هذه فهو يعرض صورا شعرية متتالية كروى مستقلة مباشرة. ويصدق الشيء نفسه على المهرج. لعلنا هنا وجدنا شخصيات تتحدث بطريقة مستقلة عن هيئة صور شعرية في قمة إثارتها. ومع ذلك فهذا هو الحال في مشاهد كثيرة من "الملك لير"، فبالنسبة للير تعد الصور الشعرية هي السمة المميزة في كلامه. ويتضح سبب هذا لو تتبعنا تطور شخصية لير أثناء المشاهد الأولى، فالمشهد الأول يبين لنا لير في أوج عظمته عندما كان عضوا في المجتمع. فهو يتخذ للقرارات، ويعطي الأوامر، ويرسم الخطط، ويخاطب الشخصيات الأخرى في هذا الفصل الذي يخاطب بنته ويخاطب إيرل كنت وكذلك فرنسا... إلخ. ولكن الفصل الأول يعطينا فكرة عن أن لير الذي سيفقد صلاته بهذه العلاقة الطبيعية ببيئته. وللحوار الذي قلم به مع بنته ليس حوارا حقيقيا في جوهره، أي أنه ليس حوارا مبنيا على الإرادة المتبادلة والفهم المتبادل. إن لير يحدد مقدما الإجابات التي سوف يتلقاها، إنه قسّل في أن يتكيف مع الشخص الذي يتحدث معه، ومن ثم ظهر عدم فهمه الكامل، الذي لا نجد

نعتقد أنه من اللازم أن نلغي، أو تعدد كتابة هذا الفصل، بالرغم من تشابهات معينة قد تقعها للتراستان. فاهتمام هيلمان الرئيسي هو الأنماط أو مساحات المعنى التي أوجدها الصور الشعرية المتكررة، وهي في نظره تصل للكثير مما تهدف للتو لما أن التعبير عنه. أما هدف الكتب الحالي هو دراسة الوظائف المختلفة وتوزيع أشكال الصور الشعرية وكيف تتعاونها مع عناصر الفن الدرامي الأخرى.

له تفسيراً، لما تقوله كورديليا. ولا يتجشم أية مشقة في سبيل فهم ما تحاول أن تقوله له. فلا يتبادر إلى ذهنه أن كلامها ربما يكون له معنى آخر. إنه يفهم فقط المعنى السطحي، ولأنه كان يتوقع رداً آخر يختلف عن هذا، فإنه يصد الشخص الذي كان حقاً أقرب وأعز صديق له. والأكثر من ذلك أن لير يفقد اتصاله مع العالم الخارجى، ولا تصبح الكلمات بالنسبة له وسيلة للاتصال مع الآخرين، بل وسيلة للتعبير عما يدور فى داخله، وكلماته حتى عندما توجه إلى أشخاص آخرين، تتخذ بشكل متنام سمة المونولوج الدرامى مع أن لير لا يقوم بأداء مونولوج فعلى نفسه. إن ثراء الصور البيانية فى كلامه ينتج عن هذه العملية ويعطيها فرصة لتعبير عن نفسها، وقد رأينا أن للمونولوج عند شكسبير يتخذ دائماً صورة الكلام الغنى بالصور الشعرية. إن لير يوفق النظر داخل نفسه، ولم يعد يرى الناس ولا ما يدور حوله، ففي حالة الجنون يتفرد الإنسان بنفسه ويتحدث مع ذاته أكثر مما يتحدث مع الآخرين. وفى الموقع الذى لا يتحدث فيه مع نفسه يخلق لنفسه شريكا جديداً خيالياً. إن لير يتحدث مع الناس غير الحاضرين، يتحدث مع العناصر ومع الطبيعة ومع السماوات. لقد خذله الناس، ولذلك لجأ إلى القوى للإنسانية التى تفوق البشر. إن إحدى وظائف الصور الشعرية فى مسرحية "الملك لير" هى إيقاظ هذه القوى الأولية وتمهيد الطريق لها فى سياق المسرحية. كذلك الشخصيات المحيطة بلير مثل المهرج وإيجار وكنت للنين يتكلمون بلغة غنية بالصور الشعرية. وسوف نناقش فيما بعد أهمية الصور البيانية فى كلامهم. ومع ذلك إذا ألقينا نظرة سريعة على المجموعة الأخرى من الشخصيات، مثل إيمون وجونيريل وريجان وكورنويل فإننا نلاحظ أنهم نادراً ما يستخدمون الصور البيانية. ونلاحظ أن لغتهم مختلفة تماماً. وعلى عكس لير وأتباعه فإننا لا نجد مطلقاً هذه الصورة الغريبة من حوار المونولوج بينهم، فهم يتحدثون بطريقة عقلانية، ويوجهون كلامهم لشريكهم، ويتحاورون بطريقة تتم عن التروى والوعى. ولهم هدف يسعون

إلى تحقيقه، وكل شيء يقولونه مبنى على هذا. ولغتهم لا تكشف لنا ما يحدث فى داخلهم، فى شكل رؤى خيالية. وتكشف لنا فقط عن أهدافهم واتجاهاتهم والطريقة التى يضعون فيها ذلك فى حيز التنفيذ. ولذلك نادراً ما تتغير لغتهم على مدار المسرحية، فى حين أن طريقة لير وإيجار وكنت فى الكلام تتنوع باستمرار. إن جونيريل وريجان وإيموند أناس حريصون على مصطلحاتهم^(١) وموضوعيون، غير خياليين وغير قادرين على ابتكار الصور الشعرية، وليس لهم علاقة بالطبيعة والقوى الأساسية، وعالمهم هو عالم العقل، فهم يعيشون ويتحدثون فى الحدود الضيقة لخططهم وفى الحدود التى تفرضها الحبكة واللحظة المحددة للحدث. وبذلك فإن توزيع الصور الشعرية بين الشخصيات يعطى لمحة عن موقفهم داخل المسرحية. والفصول الوسطى فى المسرحية من الفصل الثانى إلى الرابع^(٢) هى أغنى الفصول بالصور الشعرية. والحدث الخارجى أقل أهمية هنا ويزاح إلى الخلفية. والتأكيد الأساسى لا يقع على سير الأحداث الخارجى وعلى ما تخطط له ريجان وجونيريل أو ما ينوى إيموند أن يفعله، ولكن هذا التأكيد يركز على ما يدور فى داخل لير نفسه^(٣)، فإن الحبكة تعرض عدداً من المتناقضات التى لا تقدم

(١) إن جوندوف يذكر أن جونيريل أثناء التعبير عن مشاعرها تجاه والدها تستخدم مصطلحات الملكية والحسابات وهى تؤكد حبها فى ضوء مقاييس سلبية (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٦١، مجلد ٢ ص ٢٣٥). ويتحدث د. شمش (سليق الزكر) عن الحدوث المتكرر لتعبيرات الكمية والتجارة. وكذلك استخدام المقارنات الحسابية فى لغة الأخنتين (انعدام الكمية بقاءة عوز حاجة تطفيف جائزة استخدم عمل تجارى آمن وسيلسى النفقات وضياح إيرادات الضرائب) (الفصل الأول، المشهد الأول، أبيات ٧٢-٢٨١-٢٨٢، الفصل الأول، المشهد الرابع، أبيات ٢٧٢-٢٧٣-٣٤٨-٣٥٣، الفصل الثانى، المشهد الأول، البيتان ١، ٢، الفصل الثانى، المشهد الثانى، البيتان ١٢١-١٣٠، الفصل الثانى، المشهد الرابع، أبيات ٢٤١-٢٦٤-٢٦٦).

(٢) يقول جرانفل باركر عن بعض هذه المشاهد: إنها تتنقل قيماً وراء متطلبات الحبكة. إنها تنتمى إلى تركيبة أكبر (لش جرانفل باركر، مقدمة وتمهيد لشكسبير، المسلسلة الأولى، لندن، ١٩٢٧).

(٣) برانلى المسرحيات المساوية لشكسبير.

بوضوح. لقد اعتبر جوته أن الأحداث في مسرحية "الملك لير" مملوءة بالأفعال الغامضة غير محتملة حدوثها، ولكن شكسبير لم يهتم بالدراما الخارجية، وإنما كان يهتم بالدراما الداخلية. إن الشيء المهم ليس ما يفعله لير، ولكن ما يعاني منه، وما يشعر به، وما يراه بعينه الداخلية.

ومن أعظم الحقائق العميقة في هذه المسرحية أننا لا بد لنا أولاً أن نمر بالمعاناة قبل أن نعرف حقيقة نواتنا وندرك الحقيقة. ويصبح جلوستر قائلاً: إننى تعثرت عندما رأيت (الفصل الرابع، المشهد الأول). إنه تعلم أولاً أن يرى عندما كان أعمى. وهكذا يرى لير أيضاً من خلال عالم المظاهر وليس من خلال عينيه الحقيقيتين. وهو يتعمق في بواطن الأمور ويعرف طبيعتها الحقيقية عن طريق عينيه الداخليتين، وذلك أثناء جنونه، في حين أن مظهرها الخارجى قد أعماه. ومن الواضح أن الصور الشعرية هي أسلوب للتعبير المناسب الوحيد لمثل هذه العمليات الداخلية.

ولكن تعبير الدراما الداخلية لا يكفي لنصف بدقة الانتقال الغريب من مستوى الحدث الإنسانى إلى مستوى آخر. والكثير مما يقوله لير فى المشاهد الوسطية يمتد فيما وراء حدود مصيره الشخصى. وفى الواقع أن معاناة وتجربة لير يقصد بها أكثر كثيراً من مجرد تجربة شخصية، رغم أنها تقدم لنا كحالة فردية. إن ما يقصد بها هو أن تكون نموذجاً عالمياً يحتذى به. والأحداث الإنسانية فى الملك لير أكثر من أى مسرحية أخرى تتسبب لأحداث العالم كله. ويتحدث براندلى عن الشعور الذى يلازمنا فى الملك لير كما لو كنا نشاهد شيئاً عالمياً وصراعاً ليس بين أشخاص معينة، وإنما بين قوى الخير والشر فى العالم. وفيما وراء الصراع الشخصى عند لير هناك صراع العالم كله. وفيما وراء قطع العلاقة بين الملك لير وبناته يكمن انهيار كل الحدود المتشددة السريعة فى العالم. وهذا

الحدث الضمنى يتم توضيحه بواسطة الصور الشعرية. فالصور الشعرية تعطى لآفاق الأحداث الفردية منظورا أكثر فهما، إنها تحول المسائل الإنسانية إلى أحداث عالمية قوية. إن القوى الأولية ومكونات الطبيعة، كما تظهر بوفرة فى لغة لير وأتباعه بدءا من الفصل الثانى، غالبا ما تنمو فيما وراء ما يقوله المتكلمون، وهى تفترض وجودا فرديا وتصبح مستقلة تقريبا عن المتكلمين. وتصبح الصور الشعرية الوسيلة التى تدخل عن طريقها قوى الطبيعة إلى المسرحية، وتشارك هنا كعوامل فعالة. وهذا التابع للصور الشعرية مثل ما نجده فى قائمة إيجار الطويلة المحتوية على الحيوانات والنباتات، ليس من المفترض أن يفهم على أنه تعبير عن التجارب للشخصية الداخلية، ولكن على أنه مظهر للقوى المستقلة التى تخص المسرحية وكذلك تخص الناس. إن كلمات مثل جو وخلفية لم تعد تكفى لتصوير ما توحى به للصور الشعرية عن الطبيعة والمناظر الطبيعية وعالم الحيوان. وهذا الجو يصبح هنا عالما قائما بذاته. ونحن ننسى تقريبا أن الحياة تبعث فى عالم الطبيعة هذا عن طريق كلمات تقولها شخصيات معينة.

إن عالم الطبيعة الإنسانى يدخل إلى المسرحية بالقرن نفسه الذى ينهار به العالم الإنسانى ويتفتت. ويحدث هذا عندما تلفظ الينات الأب ، وعندما يضطهد الأب ابنه ويتوه الجنون وسط النظام الإنسانى وتتحطم الروابط الراسخة والقوانين الثابتة للمجتمع الإنسانى. ولذلك تدخل القوى للإنسانية بثناء متنوع مثل القوى السماوية والبرق والرعد والمطر والرياح والحيوانات والنباتات. وهذه العلاقة المتداخلة يمكن أن نلمسها بوضوح فى بناء المسرحية. إن الفصل الأول يحوى نسبيا على صور شعرية قليلة عن الطبيعة، وتبدأ الصور الشعرية فى التزايد فى الفصل الثانى وتصل إلى مداها فى الفصلين الثالث والرابع حيث تبين لنا الملك لير المنبوذ وهو فى أشد حالات الجنون.

ونستطيع فى المشهد الأول من المسرحية أن ندرس الطبيعة الغريبة للصور الشعرية الدرامية التى تكمن فى التمهيد للأحداث التالية وتعطى لمحات عن التطور القادم للأحداث. والمشهد الأول فقير نسبيا فى الصور البيانية للأسباب التى تكررت من قبل ولكن عند حدوثها يكون لظهورها دلالة.

عندما يظهر لير للمرة الأولى على خشبة المسرح ويتحدث مع المجتمعين من أهل القصر ومع بناته ويعلن نيته على تقسيم المملكة يقول:

فقد عقدنا العزم على أن نتفض

عن شيخوختنا جميع الأعباء والمشاعل وقررنا

خلعها على الشباب الفتى بينما نحن وقد زال

عن كاهلنا هذا العبء الثقيل نرحف ونيدا صوب القبر

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٣٩)

وكلمة يزحف توظف فكرة محددة مأخوذة من عالم الحياة الحيوانية، فالزحف يوحي بوجود حيوان جريح متعب تم اصطيداه ويزحف نحو الموت. فى هذه المرحلة يستخدم لير الاستعارة بطريقة تهكمية وهو لم يزل يتمتع بالسلطة الملكية وهو لا يعلم حتى تلك اللحظة شيئا عن القدر الذى سوف يطيح به ويهبط به إلى مستوى الحيوانات. ثم نجد القطعة الاستعارية التالية فى هذا المشهد، عندما يحرم لير ابنته كورديليا من الميراث بلا رجعة:

وهأنذا أقسم بأشعة الشمس المقدسة

وبأسرار الليل والهة هيكاتى .

وبكل فعال الكواكب التى هى مصدر حياة للبشر وموتهم

هأنذا أقسم هنا بأنى أتخلى عن رعايتى الأبوية لك

وأتبرأ من نسبى وقرابتى

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١١٠)

ويهتز الإحساس بالأمان للمرة الأولى عندما تخلت كورديليا عن لير بطريقة
أسىء فهمها. وليس من باب الصدفة أن يلجأ لير فى هذه اللحظة إلى القوى اللا
إنسانية ويستدعيها ويتخلى عن أبوته باسم تلك القوى، وهذا يكشف لنا علاقته
بالقوى الأساسية، وتستيقظ تلك العلاقة عندما تهتز علاقته بعالم البشر وتزداد
تركيزا كما لو كان هذا قانون الطبيعة بواسطة أى جرح أو صد آخر يتلقاه من
المحيطين به. وفى هذه المناسبة الأولى لا نجد أمامنا صورة مباشرة للتلميح للجماد
أو للغائب ولكن نجد تركيبة للقسم. وفى مشاهد تالية عندما تطرده جونيريل يلجأ
إلى القوى فى باطن الأرض. إننا نرى وميضاً مفاجئاً وتمهيداً فى كلمات الظلام
والشياطين!، شدوا السرج على جيادى (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٧٤)،
وبعد ذلك بعدة أبيات يظهر أول تفجير لهذه المشاعر فى مخاطبة الطبيعة (الفصل
الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٩٧)، وعندما تظهر جونيريل مرة ثانية نسمع دعاء
يقول: "قلتل عليك الرياح للافحة والضباب"، وفى النهاية عندما تتخلى عنه ابنته
الأخرى يستدعى القوى الأساسية مرة ثانية:

أيها البرق الخاطف انزل بلهيك فى عينيها اللتين

ملأهما الاحتقار وأصابهما بالعمى

وأنت أيتها الأبخرة العفنة التى تصعد بها الشمس القوية

افسدى جمالها حتى يتحطم ما لديها من كبرياء

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ١٦٧)

والتوجهات العظيمة للعناصر في المشهد الخاص بالمروج نجد أنها عبارة عن دمج لهذا التتابع، وسنتناولها بالمناقشة فيما بعد. وهكذا يتم إلقاء الضوء على القطعة في المشهد الأول عن طريق هذه القطع الأخيرة. وفي المشهد الأول عندما يساند إيرل كنت كوريليا التي أساء لير معاملتها يرد لير في قلق فيقول:

ليـر: إن القوس مشدود يا كنت فابتعد عن السهم

كنت: الأفضل أن تدع السهم يفلت حتى وإن كانت

رأسه ستخترق منطقة قلبي

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٤٥)

وهذه هي أول صورة بيانية مستقلة في هذا المشهد. وكلما يكون لير أكثر إثارة تظهر الصور البيانية في لغته. وصورة المقارنة كالتي نراها في تشبيه الجز الهمجي (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١١٨)، يستبدل فوراً بلغة استعارية مباشرة وأكثر قوة لا تقترب من التين وهو في ثورة غضبه (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٢٣). ويمسح لير عن طريق الصورة البيانية للقوس المائل - إلى تحذير كنت من الاستمرار في تناقضاته. وبعد عشرين بيتاً يمسك بسيفه. ولكن فيما وراء دلالة تلك اللحظة فإن الصورة البيانية هذه تحتوي على تهكم درامي. ومع نقل التاج إلى بناته فقد سلم لير مركزه وقوته وتخلي عنهما. وفي تلك اللحظة ودون أن يدرك ذلك، سلم نفسه لمصيره المحتوم. وليس هناك الآن ما يعيد له سهمه.

وعندما يهدد لير كنت بسيفه يصيح كنت قاتلاً:

امض واقتل طبيبك

وكافئ الداء الخبيث

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٦٦)

وهذه الإشارة كما جاءت على لسان الطبيب تنذر بحدوث الشر، حيث إن العنوان يتحقق فقط بصورة كاملة في الدور الذي يقوم به كنت في الفصول الأخيرة والمرضى الشنيع كذلك فيه تحذير مسبق، فهو يشير إلى البننتين ناكرتي الجميل، ولما سوف تفعلانه من جرح مشاعر لير. وهنا في الفصل الأول نجد أن كنت هو الشخص الوحيد الذي يقدم هذا، ولكن بعد ذلك مباشرة يقول لير نفسه لجونيريل في الفصل الثاني:

ومع ذلك فأنت ندى ولحمى ولبنتى
لو الأخرى أن أقول إنك داء يكمن فى لحمى
لا بد أن أعترف بنسبتك إلى، أنت دمل
وقبح وورم فى ندى المسموم

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ٢٢٣)

وهناك مثال أخير يبين لنا فى بداية المسرحية أن الاستعارات القصصية والتلميحات توحى لنا بما لم تكشفه للصور الشعرية فى المشاهد الأخيرة، ويستخدم فرانس كورديليا الذى سيكون للكلمات الآتية عند الحديث مع لير أو كورديليا:

لا بد أن يكون ننبها قد بلغ أقصى درجة من
للشناعة والوحشية لكل يفسد حبك الماضى لها
وهذا شىء لا يمكننى أن أصدقها عنها بعقلى وحده

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢٢١)

ويستخدم فرانس هنا استعارة وحوش فيما يتعلق بالاتجاه المزعوم لكورديليا الذى يكمن فيه توبيخ لير، غير أن هذا يكمن فيه فى الوقت نفسه تهكم درامى. لأن

كلمة وحش على مدار المسرحية سيكون لها تطبيق خاص بالنسبة لنكران الجميل والسلوك اللاإنساني للابنتين^(١). وهكذا فإن الكثير من الصور البيانية في المشهد الأول تنبؤية. وإذا تحدثنا بصفة عامة فإن ما قاله هيردر عن المشهد الأول ينطبق على الصورة الشعرية: لير... في المشهد الأول نفسه لظهوره على خشبة المسرح يحمل في داخله كل البذور التي حدثت مصيره وأوصلته إلى حصاد المستقبل المظلم^(٢). وشخصية المهرج في المسرحية تعبر عنها الصورة البيانية كصورة مميزة أكثر من تعبيرها عن لير. والمهرج لا يتحدث مطلقا بالشعر للمقفي وهو لا يقترب مطلقا مما هو تقليدي ولا يستخدم طريقة للكلام ذات المعايير الثابتة مثلما نجد على سبيل المثال في الجزء الأول من المشهد الأول. بل يمتلك من البداية طريقته الخاصة الغريبة للتعبير عن نفسه وهي طريقة تميزه كشخص من الخارج.

لقد أعطى شكسبير من خلال كلام المهرج صورة بيانية لها وظائف جديدة تماما. ولكن ما هي دلالة الصور البيانية في حالته هذه؟ لقد ذكرنا سابقا أن لير في

(١) إذا أردنا مثالا على هذه المجموعة من الصور البيانية التي لاحظتها المحكورة مسيرجيون (الصور الشعرية عند شكسبير، ص ٢٤١) يظهر الجحود عند الملك على أنه وحش (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٨١، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٤١). ويقول ألباني عن جونيريل أنها تجعل طلعتها وحشية. ويقول ألباني عن كل البشرية:

فما من شك في أن البشرية سيفترس بعضها

بعضا كما تفعل وحوش المحيط

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٤٨)

وبعد إصابة جلومستر بالعمى يصرخ خاتم كورنول الغاضب قاتلا إن جميع النساء سيتحولن إلى وحوش (الفصل الثالث، المشهد السابع، بيت ١٠٢)، والمعنى الرمزي والتشعب في هذا النمط من الصور الشعرية قد استعرضه أكثر وفهره أكثر: ب. فيلمان سابق للنكر ص ٩٢، ٩٨ مرارا وتكرارا.

(٢) في كتابه عن شكسبير جزء ٥ هامبروج ١٧٧٣، وأعيد طبعه في جميع طبعات مؤلفات هيردر الكاملة.

للمشهد الأول فقد القدرة على فهم حقيقة الآخرين أثناء المحادثة، وهو لا يستطيع أن يستمر في حوار حقيقي، فكلمات الآخرين لم تعد مفهومة عنده، وإذا حدث ووصلت إليه فتصل بمعنى منقول. إن لير ينغلق ويصبح منعزلاً في حديثه الذي يحمل طابع للمونولوج من الآن فصاعداً^(١). إن الطريقة المعتادة في الكلام لا تستطيع بناء على ذلك أن تؤثر عليه، ومثل هذه الكلمات لا تستطيع أن تعينه أو تشفيه فهو يحتاج في حالة جنونه هذه إلى أكثر من هذا. ويعرف المهرج ذلك منذ البداية، ويتحدث مع الملك بالتشبيهات والحكم والصور البيانية، وفي أقوال مأثورة لها قافية، ومقولات لها أهداف للصور البيانية نفسها. والكثير مما يقوله المهرج لا يسمعه ولا يستوعبه لير لأن الكثير منه يقال للجمهور أكثر منه للملك. ولكن جزءاً منه يصل إليه ولا يفهمه. وحتى لو أجاب لير على القليل مما يقوله المهرج فليس هذا دليلاً على ما قد يكون قد سمعه وفهمه لأن الكثير من حديث المهرج لا نتوقع له إجابة فهو يدخل أقواله ومقارناته وسط كلام الآخرين ويشدو بأغانيه الصغيرة كشخص أجنبي. وبهذه الصورة وفي هذا المجال يكون موقفه^(٢) متشابهاً مع موقف الكورس في المسرحيات المأساوية الكلاسيكية ويفصل أغلب ما يقوله ليس كما لو كان مصاغاً ليناسب حالة معينة أو موجهاً إلى شخص بعينه. من له أننان للسمع فليسمع! إن الصورة البيانية هي التي تجعل هذه الطريقة غير المقحمة، والاعتراضية في الكلام ممكنة. فهي تغلف الحالة الفردية الخاصة بشكل أكثر عمومية وقد تنتزع لسعة للكلام. وينمو بين لير والمهرج شكل جديد من الحوار لم يعد مبنياً على الاتصال العقلي وعلى التلاعب بالأسئلة والإجابات ولكنه مبنى على التلاعب اللطيف

(١) تقريباً في كل مسرحية مأساوية لشكسبير نجد شخصية المشاهد الموضوعي الذي يفسر الحدث من وجهة نظر مستقلة خارج الحدث الدرامي. وهناك في مسرحية الملك لير بالإضافة إلى المهرج كنت الذي يقوم بعمل المشاهد الموضوعي كما يفعل إيجار بطريقة معينة.

(٢) الملك لير (هـ جرانفيل باركر) تمهيد لشكسبير، السلسلة الأولى، لندن، ١٩٢٧.

والأكثر غموضا فى عملية نقل المعانى والتلميحات. وكلما أصبح لير ضحية لخداع النفس والجنون زادت مهمة المهرج فى التعبير بالصور البيانية الحافلة بالنكت عن عدم مصداقية سلوك لير وعن خداعه لنفسه وعن أخطائه. إن الصور البيانية عند المهرج هى لغة الحقيقة الجافة النافهة التى تتناقض باستمرار مع انفصال لير عن العالم الخارجى. وفى المشاهد العظيمة فى الأرض مترامية الأطراف يصل لير إلى قمة الخيال والانفعال الذى يتجاوز حدود البشر، يصبح شخصية ضخمة فوق مستوى البشر وتهدد أبعاده الضخمة بأن تفوق حدود ما يمكن أن يقدم على خشبه المسرح وفى محور الدراما. والمهرج هنا تكون وظيفته الدائمة أن يظل موضوع المشهد على صلة بالحقيقة^(١).

وكما وضع جرانفيل فإن لير نفسه يداوم على العودة إلى الأشياء الأرضية الحميمة، ويداوم على اللجوء إلى البساطة والواقعية^(٢). ولكن ما يعوض الأبعاد الكبرى لمشاعر وأفكار لير هو بصفة خاصة الأقوال البسيطة والتشبيهات التى تستمد من التفاهات اليومية التى يتقوه بها المهرج. ويفهم المهرج كيف يخفف من سلوك لير إلى أبسط ما يمكن، إلى أقل الصور البيانية تعقيدا وأكثرها واقعية. وبذلك تصبح الأمور واضحة تماما. فمثلا بواسطة الصورة البيانية النافهة للبيضة يقسمها لير إلى نصفين يبين لنا كيف أن تقسيم المملكة والتخلى عن السلطة الملكية أمر فى منتهى البساطة، فإن المهرج قد تبدو صورته البيانية ذات معنى معقد وقد يعطينا تلميحات عن أشياء ما زالت خفية^(٣). المقطوعة التى تأتى بعد ذلك بثلاثين

(١) إن تقديم المسرحية لا يتوه وسط جو الخيال غير الحقيقى وليس مهما كيف يتسع الأفق للمنشور أمامنا بصورة هائلة فى هذه المشاهد.

(٢) بالإضافة إلى ذلك كان شكسبير ملتزما بأن ينقلنا إلى مساحات غريبة من التفكير والعاطفة. لذلك فلا بد له فى الوقت نفسه أن يربطنا بالأشياء المألوفة، كما سبق للذكر.

(٣) نستطيع أن نعرف كم عدد المعانى الخفية التى نطق بها المهرج إذا رجعنا إلى إيمون بلندن فى مقاله 'دلالات شكسبير'، وكذلك فى برالى 'نقد شكسبير' ١٩١٩، ١٩٣٥، لندن، ١٩٣٧.

بيّنا تعدّد لذكرتنا الصورة البيانية التي ذكرت توا "لقد قلمت فطنتك من الجانبين، ولم يبق لك شيء في الوسط". وهنا نجد إحدى السخافات (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٠٦). إن التخلي للتطوعى عن السلطة يرى على أنه تخل عن العقل. وتخليه عن النصفين من الأراضى دون أن يترك شيئا لنفسه كان يشبه التخلي عن العقل فى كلا الجانبين دون أن يترك شيئا فى الوسط. وذلك سلوك يدل على عدم التبصر والحماسة. وهكذا يصبح التجاوز السريع إلى التخلي عن العرش شيئا مفهوما. إن جونيريل تمثل نصف المملكة التي تخلى عنها، وفى الوقت نفسه سيصاب لير بالجنون عن طريقها. وهكذا فإن الكثير من الصور البيانية الأخرى تساعد على توضيح الموقف بوضحة واحدة و تساعد على الوصول إلى نتائج واضحة وعلى إلباس لغة للحكم المفهومة عالميا ما لا تستطيع لغة الحدث أن تصوغه بصورة مقنعة وتبدو الصور البيانية للمهرج، لأول وهلة، بالصورة التي جمعت بها من الجو غير المثير للنوق العام اليومى والتي تعبر عن التفاهات شائعة الحدوث تبدو أنها متناقضة مع الأحداث العظمى فى دراما لير. إن المصير المحتوم وحتى الانحراف العقلى ذو النقل التراجيدى ومثل هذا الشجاء الذى يمكن أن نناقشه يمكن ألا ينظر إليه من وجهة نظر نفعية أو نوقية. ولكن باختصار نقول إن هذه النتائج البسيطة غير المعقدة التي تشكل الطريق الذى يقود لير ويقودنا نحن كجمهور إلى اعتراف أعمق وأكثر أثرا بالحقيقة المطلقة.

إن تأثير الصور البيانية والحكم ذات القافية يختلف عن تأثير الموعظة والتحذير المباشرين. والصور البيانية والحكم يمكنها أن تقدم معنى بطريقة غير شخصية تصلح عالميا. إن للصور البيانية كما استخدمها المهرج تحرر الأحداث من القيود الضيقة للحظة للحدث وهى تساعد على خلق اتجاه عقلى منفصل. والأغنيات للصغيرة التي يغنيها المهرج تثبت هذا الأثر المهدئ أكثر وهو الذى يحررنا ويخلق هذا الانفصال، فكلما زادت قوة الحقيقة ظهر الشكل أخف وأهدأ

وأكثر انفصالاً. وأغاني المهرج وكذلك صورهِ البيانية تشير إلى ارتياح نفسى وتقليل لحالة التعليق فى تكوين المشاهد. وفى الحقيقة أن تلك هى وظيفة المهرج إلى حد كبير. وإذا رجعنا بذهننا إلى المسرحيات المأساوية المبكرة فى عصر اليزابيث والتراجيديات الإسبانية أو تايكوس وأندرونيكوس فإننا نلاحظ أن مثل هذا التحرر النفسى وهذا التوازن غير متوفرين تماماً: فكل شىء يتحرك إلى التطرف وكل حركة وكل كلمة حدث يهدف إلى تحقيق أقصى درجات الانبهار والأثر الدرامى. وفى دراما عصر اليزابيث الأخيرة ينتمى المهرج بأغانيه بالطبع إلى التقاليد. ولكن المهرج مع الصور التى يتقو به لم تستخدم فى أى مكان بطريقة ناجحة كما هو الحال هنا، وفى الوقت نفسه تخلق انفصالاً وتشير لما وراء النص المباشر كما حدث هنا فى مسرحية "الملك لير".

إن السمة الدرامية للصور الشعرية تتضح فى الطريقة الدينامية لوجود الطبيعة فى مشاهد المروج، التى تم إعدادها مبكراً عن طريق التلميحات، ومن الناحية الأخرى فإن العاصفة النائرة يستمر دويها فى كلمات الشخصيات بعد ذلك بكثير فى المشاهد الأخيرة. ونحن نجد مقمة عن مشهد المروج العظيم بدءاً من مونولوج إدجار فى (الفصل الثانى، المشهد الثالث). إن لغة إدجار منذ بدأ يلعب دور الرجل المجنون - مملوءة بإشارات إلى عالم الطبيعة، ومن هذه الزاوية فهو يختلف كثيراً عن الكلمات غير الخيالية التى تميز إيموند. ويعرض المونولوج الخاص به لمسات صغيرة كثيرة تبسط للعقل صورة المناظر الطبيعية المرتبطة بالمروج: "التجويف السعيد للشجرة" و"الدبابيس" و"الوخزات الخشبية" و"المسامير"، و"أغصان أشجار العبيثران"، و"القرى الفقيرة الغارقة فى الأمطار"، و"حظائر الأغنام" و"الطواحين". كل ذلك لى تنتقى سطورا قليلة من المشهد. وفى الفصل الآتى أيضاً يساعد حديثه المرتبك بشكل متعمد على خلق جو قوى للطبيعة وأماننا مثالان:

عبر المخاوض والدوامات والأوحال والمستنقعات

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٥٣)

أو: الذى يشرب حثالة ماء البرك الآمنة الخضراء

وعندما يقول إنه مستعد لأن يواجه الرياح وتعنّت السماء

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ١٤)

فإن كلماته تسائر تأكيد لير فى المشهد التالى وتفسره:

الأفضل لى أن أهجر كل بيت

وأصارع الهواء القارص

وأصاحب الذئب والبوم

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ٢١١)

وتظهر قوى الطبيعة أيضا فى لغة لير قبل أن تصبح حقيقة مروعة فى

الفصل الثالث: أيها البرق خفيف الحركة (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ١٦٧)،

والبيت التالى بصفة خاصة يوحى بجو المروج:

وأنت أيتها الأبخرة للعفة التى تصعد بها الشمس القوية

ويغنى المهرج:

من يؤدى خدمة لك وهو ييغى نفعه

ليس إلا تابعا لك ظاهريا كله

فإذا ما تهطل الأمطار تلقاه تولى

تاركاً إياك فى عاصفة الأنواء تبلى

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ٧٩)

وفى نهاية المشهد يتم الإعلان عن قدوم العاصفة بصورة محددة ستكون هناك عاصفة (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ٢٩٠) يحل الظلام وتزعجنا العواصف للسوداء بعنفها (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ٣٠٤)، وفى المشهد التالى لا يظهر لنا لير بشخصه ولكن النبيل يخبرنا بما آل إليه حال الملك:

كنت: أين الملك

للنبيل: يصارع العناصر المحتكمة

يطلب من الريح أن تعصف بالأرض فتلقها فى البحر

أو ترفع المياه بالأمواج حتى تغطى الأرض

وتنتهى الكائنات أو تتبدل فى الفيضان

يشد شعر رأسه الأشيب الذى

تضربه الرياح للغاضبة غير عابئة به فى

هبوبها العنيف وحنقها الأعمى

وهو فى عالم الإنسان الأصغر، إنما يحاول

أن يبرز بقصفه الأنواع المتصارعة برياحها ومطرها

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٣)

والقيمة الدرامية لهذا الوصف الموجز واضحة. وظهور الملك لير فى الفصل التالى يهيمن علينا ويفوق من كل النواحي ما تعودنا أن نراه ونسمعه على

خشبه المسرح، بحيث تكون مستعدين لتلك اللحظة. ومشهد المروج (الفصل الثالث، المشهد الثانى) يحتاج منا أن نستجمع أقصى قوانا الإبداعية الخيالية. وبدون أن نستعد سنفقد القدرة على فهمه.

إن تلميحات لير للعناصر تحول الوصف المنفصل للرجل النحيل إلى حوار درامى حى:

هبي أيتها الرياح وانفخي حتى تصدعى خديك

هبي، اعصفي! أيها الطوفان والأعاصير اتهمري.

حتى تغمر المياه الأبراج وتغرق أعاليها

وأنت يا نيران الكبريت التى تحرق بسرعة

تضاهي سرعة الخواطر، يا طلائع الرعد القاصف

الذى يشطر السنديان. مشطى شعري للشاتب

أنت أيها الرعد الذى يززع للكل

لضرب هذه الكرة الأرضية السمكة حتى تصير مسطحة ملساء

صدع قوالب الطبيعة وبعثر جميع للبذور التى ينمو منها الإنسان العاق

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١)

ونلاحظ أن علاقة لير بالعناصر تجد تعبيراً مباشراً فى هذه السلسلة من الصور البيانية. ولا نكاد نستطيع القول إن لير ما زال يتحدث مع المهرج أو مع كنت فإن شركاءه الحقيقيين فى الحديث هم قوى الطبيعة، وهى تصبح فى هذا الفصل - وعن طريق كلمات لير للشخصيات التى تمثل. ومن الممتع أن نذكر هنا أن البواعث الوحيدة لهذه المخاطبة لتلك العناصر قد ظهرت من قبل ولكنها الآن قد

أحرزت دلالة عالمية. وفي الفصل الأول طلب لير من الطبيعة^(١) أن تجعل جونيريل لا تحمل إلى الأبد والآن ستصبح البشرية كلها مثمرة ، وسيتحطم كل شيء. ويبدو أن تدمير الرابطة الطبيعية بين الملك وبناته بمثابة تصدع يسرى فى جميع أرجاء الكون^(٢). وبالصورة نفسها التى تخطت بها الطبيعة الإنسانية حدودها نرى أن العناصر تتخطى حدودها، وتلك فكرة جوهرية تظهر فى الصور الشعرية مرارا وتكرارا. وهكذا قال النبيل ثوا: إن المياه بناء على أوامر لير يجب أن تغمر الأرض والأرض يجب أن تغوص فى البحر. وفى نهاية الفصل نجد مرة أخرى صورة بيانية من هذا النوع ويستخدمها هذه المرة جلوستر:

تلك العاصفة التى احتملها رأسه العارى

فى ليلة سوادها من الجحيم لو قدر للبحر أن

يعانى مثلها لارتفع الخضم حتى أطفأ تلك النيران الثابتة (فى السماء)

(الفصل الثالث، المشهد السابع، بيت ٥٩)

وتعكس الشخصيات، كل على انفراد، العاصفة بطرق شتى فى هذا المشهد، وبالنسبة للير فإن لها أكبر دلالة رمزية وأكثر مصداقية، ومن ثم فهو يتحدث عن العاصفة فى عقلى. إن ما يحدث فى الخارج يدور فى داخله. ويقف كنت جانبا فهو المراقب الذى يأخذ ملاحظات لكل ما يحدث بمنتهى الخبرة والتأمل:

(١) إذا أردت معرفة المعانى المختلفة لكلمة الطبيعة فى الملك لير وفى أدب القرن السادس عشر انظر جون ف دانبي "اعتقادات شكسبير عن الطبيعة، دراسة عن الملك لير"، لندن، ١٩٤٩. إذا أردت تعليقا آخر عن مدلولات الطبيعة فى الملك لير انظر هيلمان سابق الذكر ١١٥، وجورج جوردون "المسرحيات الهزلية لشكسبير ودراسات أخرى"، لندن ١٩٤٤.

(٢) إن الدلالات الرمزية للصور الشعرية التى تخص هذا الموضوع قد أوضحها أربى هيلمان فى فصله عن ثغرة الطبيعة سابق الذكر.

لست أنكر منذ أن بلغت مبلغ الرجال أننى شاهدت
مثل هذه الصحف النارية. مثل تلك الرعد الفظيع
مثل هذا الصراخ والعويل من الرياح للمزمنة والمطر
(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٤٦)

إن قسوة الخلاء فى ليلة كهذه
لا تقوى على احتمالها طبيعة الإنسان
(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٢)

ويشير المهرج إلى فكرة للعاصفة فى أغنيته الصغيرة:
من كان عنده ولو خرنلة من الرشاد فى الريح والمطر
عليه أن يرضى بقسمة العباد

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٧٥)
وفى النهاية يعكس إيجار فكرة الطقس فى العبارة التى تتكرر مرتين، وتهب
الرياح الباردة خلال الصفحات العنيفة لورد السياج (الفصل الثالث، المشهد الرابع،
بيت ٤٧)، وحتى بعد أن يمر مشهد العاصفة هذا فإنه لا يزال عالقا بالذهن.

ويرجع لير بذاكرته عندما بدأ المطر يبللنى ذات مرة وبدأت أرتعش من شدة
الرياح وعندما لم يهدأ الرعد عندما أصدرت إليه الأوامر (الفصل الرابع، المشهد
السادس، بيت ١٠٢) أو كلمات كورديليا فى المشهد التالى:

أهذا وجه

يليق بأن يعرض لمقاومة للرياح المتصارعة؟.

والصمود أمام جلجلة الرعد وصواعقه المرعبة

والوقوف حارسا مسكينا بهذه الخوذة الرقيقة

أبان طعنات البرق للخاطف المخيف

وهي تنهاوى سريعا من كل صوب

(الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت ٣٢)

إن عناصر الطبيعة تساعد على خلق الجو المناسب فقط، بل فحسب، إنها أيضا لها دلالة رمزية، ووظيفة محددة. ويصدق هذا أيضا على الصور الشعرية للخاصة بالحيوانات.

لقد تم التأكيد على ثراء للصور الشعرية عن الحيوانات في مسرحية "الملك لير"^(١). وهكذا يلخص برانلى تأثير هذه الصور الشعرية عن الحيوانات: وعندما نبدأ فى القراءة فإن أرواح كل هذه الحيوانات تبدو أنها دخلت أجسام هذه الكائنات البشرية كل منها بدوره، وهى فظيعة فى سمومها ووحشيتها وشهوتها وخداعها وقسوتها وفحشها، وهى تعيسة فى ضعفها وفى عريها وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها وفى عماها، والإنسان إذا أمعنا التفكير فهو يتصف بصفاتهما. وتوضح لنا الدكتورة سبيرجيون فى تحليلها الدقيق للصور الشعرية السائدة فى الملك لير^(٢) كيف أن هذه الصور الشعرية تزيد الإحساس بالرعب وبالألم الجسدى لأنها قد تمت

(١) تم هذا التأكيد بواسطة: ج كيركمان فى كتابه "شكسبير الجديد: عمليات المجتمع" ١٩٧٧، برانلى فى كتابه "تراجيديا شكسبير" ص ٣٤٢، ج ولسون نايت "عجلة النار" ص ١٩٤. وإذا أردت تعليقات أكثر على الصور الشعرية عن الحيوانات فى الملك لير، انظر هيلمان ص ٩٢ "الجانب الحيوانى فى الإنسان"، كتاب أودرى يورد "القياس بالحيوان فى رسم شخصيات شكسبير" (نيويورك ١٩٤٧) الذى أصبح فى متناول يد المؤلف فقط بعد استكمال هذا الكتاب.

(٢) الصور الشعرية عند شكسبير ص ٣٤٢.

صياغتها أساسا في ظل أحداث غاضبة ومبرحة، ويشرح جى ويلسون نايت في كتابه عالم الملك لير^(١)، وفي الفصل الخاص بلير كيف أن الصور الشعرية الخاصة بالحيوانات تساعد على تصوير النفور من الإنسانية والنفور من موضوعات أساسية أخرى في المسرحية المأساوية، ومن الممتع لنا أن نتتبع كيف تظهر هذه الصور الشعرية الخاصة بالحيوانات بأعداد وفيرة بدءا من مرحلة محددة في المسرحية، وذلك في مشهد المروج في الفصل الثالث. لقد دبت الحياة في الطبيعة والمناظر الطبيعية وفي عالم الحيوان بعد فشل الحياة الإنسانية. وقد لجأ الملك العجوز إلى الطبيعة لأن رفاقه من البشر قد نبذوه. ولكن هذا يتضمن الإشارة إلى التأثير المتزايد للعنصر الحيواني المتدنى على عكس العقل البشري السقيم والوعي البشري كما نرى في الاختلال العقلي للير وفي جنون إيجار. ومع ذلك فيجب علينا أن نميز بين الصور الشعرية المتننية المنفرة مثل أقوال إيجار وأقوال المهرج وبين الحيوانات الراقية التي تعيش في الغابة. إن نبوءة لير بأن يكون رفيقا للذئب أو البومة (الفصل الثاني، المشهد الرابع، بيت ٢١٣) هي إيعاز بأن الحياة سوف تدب فيهم مرة ثانية.

إن سباع الوحش التي يقارن بها اللبانات باستمرار^(٢) تظهر دائما دون أية إشارة محددة لشخصيات المسرحية، ولكنها رغم ذلك تحمل المدلول المشار إليه سابقا. وتحمل قائمة إيجار التي تبدو في غير موضعها هذا المعنى: الخنزير في حالة سعار، الأسد ينتظر الفريسة (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٩٦)، وكذلك هذه العبارة التي قالها المهرج: إن من يؤمن بأن الذئب أليف، مجنون (الفصل الثالث، المشهد السادس، بيت ٢٠). وهناك فكرة أخرى تعبر بها الصور البيانية عن الحيوان وهي: في مثل هذا الطقس الرهيب حتى حيوانات الغابة سوف يتدهور بها

(١) عجلة النار ص ١٩٤.

(٢) انظر وقارن برانلى سابق للذكر، ص ٢٠٧.

الحال أكثر من الملك لير (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١٢)، وسيقدم مأوى للذئب التي تعوى أو لكلاب الأعداء (الفصل الثالث، المشهد السابع، بيت ٦٣، الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت ٣٦)، وقد رسم لير أيضا صورا شعرية عن الحيوانات عندما أراد أن يقارنها بحالته وهذا أيضا له دلالة:

المرء يهرب من الدب

ولكن إذا لم يكن هناك مهرب منه سوى البحر الهائج

حينئذ يؤثر المرء أن يلتقى بفم الدب

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٩)

وبعد ذلك بفصل واحد ينعت لير بأنه:

رجل طاعن في السن وقور

لو رآه حتى دب جر من رأسه لاستأنسه مهابة

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٤١)

إن لغة إيجار حاقة بالحيوانات المقرزة المتننية: إن توم المسكين الذي يأكل الضفادع العائمة والضفادع الصغيرة والسمندل والمياه، ويبتلع الفأر العجوز وكلاب المياه الآسنة (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ١٧٣)، والفئران الكبيرة والسمندل والغوريلا (الفصل الثالث، المشهد السادس، بيت ٧١) تكمل القائمة. وقصد الكاتب من إيجار ليس فقط عبر مظهره الخارجي بل عبر لغته أيضا - أن يؤثر علينا بصورة من الوحشية والفجور، وفكرة أن لير يقابله في المروج لها مدلول رمزي. وهو يجد في إيجار أقصى ما يمكن أن يجده المنبؤ الذي يترك بلا حول ولا قوة أمام الرياح التي لا هودة فيها. وحالته الخاصة وفوق ووراء كل ذلك عدم أهميته

كـرجـل وتـشـابـهـه مـع الحـيـوان. كل ذلك يـصـبـح واضـحـا أـمـام لـير^(١). أنت رجـل لا يـجـد مـكانـا للإقـامـة، لـيـس إـلا حـيـوان عـار مـشـت (الفـصـل الثـالث، المـشـهـد الرابـع، بـيـت ٣).
ومقارنة الإنسان بالحيوان المتننى تجد تعبيراً له دلالة في كلمات جلوستر في المقارنة الشهيرة:

لقد رأيت رجلاً مثله أثناء العاصفة ليلة أمس
رجلاً جعلنى أشعر بأن الإنسان ليس إلا دودة
نحن فى أيدي الآلهة كالذباب فى أيدي أطفال
طائشين يقتلوننا لمجرد التسلية

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٣٦)

والكثير من تشبيهات الحيوانات التى ينطق بها المهرج يقصد بها التركيز على أن الإنسان ربما لا يحدث له أقل مما يحدث للحيوان. فعندما يرى كنت فى المخازن يقول: يربط الفرس من رأسه والكلاب والديبة تربط من رقبتها والقروء من منتها (ما بين الضلوع وأسفلها)، وأما الرجال فيربطون من أرجلهم (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ٧). وبخلاف ذلك فإن معظم تشبيهات الحيوانات التى استخدمها المهرج يقصد بها أن تبين كيف أن الحيوانات غير الناطقة رغم افتقارها إلى العقل فإن ما يحدث لها أفضل مما يحدث للإنسان وهى تتصرف بتعقل أكثر مما يتصرف الإنسان غير الذكى. وحتى الحيوانات لا يمكن أن تكون غبية وتفقر إلى الغريزة كما هو الحال مع الملك لير عندما تخلى عن مملكته (انظر وقارن: الفصل الأول، المشهد الرابع، الأبيات ١٧٧، ١٢٤، ٢٣٥، ٢٤٤ الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٦).

(١) هذا الموضوع المتكرر فى الصور الشعرية تم تتبعه وتفسيره بواسطة أربى هيلمان.

والتطور الداخلى للير يتم تصويره بصورة شعرية أكثر من تصوير أى شخصية أخرى عند شكسبير^(١). إن التلميح الواسع إلى القوى الأولية للطبيعة فى مشاهد المروج قد كشف عن تغير له دلالاته فى شخصية الملك لير. والصور البيانية فى المشاهد التالية التى يصاب فيها الملك بالجنون تعد موضحة للحالة العقلية للملك لير. والصور الشعرية السريعة والتى لا ترتبط كل منها بالأخرى بطريقة منطقية، والتى نسمع لير يقولها، تتفق مع حالة الملك العقلية الشاذة وهى الصورة المناسبة للإدراك والتعبير عن الشخص المخل عقليا. ويقول تشارلز لام، كتفسير لهذه الخطابات الغريبة وخاصة فى الفصل الرابع إن عقله هو الذى ترك مجردا أو عاريا. إن الاختلال العقلى عند لير يجب ألا يستبعد على أنه جنون بسيط. إنه أسلوب آخر للإدراك يرى عن طريقه لير ويتعرف من خلاله على ما أخفى عنه من قبل ما دام فى حالة عقلية سليمة. وهذه الصور هى مكونات الرؤى الداخلية له والتى لم تصل إلى حالة الأفكار. إنها لم تنقل ولم تطلب ولم تربط فى تناسق منطقى لخدمة العبارة الواضحة. وكما أوضحنا فى القطعة الأخيرة فإن ثيمات معينة فى المسرحية موجودة فى الصور الشعرية لكثير من الشخصيات التى يسهم كل منها بدوره فى الإقصاد المتطور عن مغزى المسرحية عن طريق

(١) علينا هنا أن نميز بين دور الصور الشعرية فى إظهار سمات محددة فى الشخص وبين وظيفتها فى إضفاء تعبير على تغيره العقلى. وفى حين أن الوظيفة الأخيرة كما وضعناها مسبقا محددة وجديدة بالملاحظة فإن الوظيفة الأولى - وهى وضع سمات الشخص عن طريق الصفات الدائمة للصور الشعرية - أقل أهمية فى الملك لير عنه فى عطيل أو هاملت مثلا.

إذا أردت معرفة سمات معينة فى شخصية لير (اهتماماته المتعددة وتعليمه الكلاسيكى وحبّه للمناظر الطبيعية الإنجليزية ومعلوماته عن الصيد والدورات والعمليات الحربية)، كما ظهرت فى صورته الشعرية، انظر إيمون بلندن "دلالات شكسبير فى نقد شكسبير" ١٩١٩-١٩٣٥ تحريرى برانلى، لندن ١٩٣٧.

الصور الشعرية والأحداث^(١).

وكثير من الصور الشعرية فى الفصل الرابع تفهم أكثر إذا ألقى عليها الضوء من المقطوعات السابقة. وفى المشهد العظيم فى المروج نسمع لير صارخا:

دع الآلهة العظيمة

التي تحدث هذا الصخب المرعب فوق رعوسنا

تكتشف من هم أعداؤها الذين يظهرون فزعهم

ارتعد أيها الشقى الذى يضمّر فى نفسه جرائم سرية

لم تعاقبه عليها العدالة. وأنت أيتها اليد الدموية

اختبئ يا حانت اليمين أيها المخايل الذى يدعى الفضيلة

ويرتكب الزنا بين المحارم

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٥٠)

إن الخطايا الأرضية تمر أمام أعين لير الداخلية كصور شعرية تتراءى له، جحود بناته يوصله إلى جحود وخطايا العالم. وفى أول الأمر يصدر حكمه على بناته (انظر وقارن: مشهد المحاكمة الذى لعبه مع المهرج وكنت وهو فى أقصى حالات الجنون (الفصل الثالث، المشهد السادس). ويصبح لير فى الفصل الرابع

(١) بخصوص هذه القطع، يقول ي سومر فيل فى كتابه الجنون فى مأسى شكسبير، لندن، ١٩٢٩: ومع ذلك فإن ما يحدث فى الحقيقة هو أن أفكاره الموجودة فى عقله اللباطن تجد التعبير السريع فى الكلمات والجمال التى يجب أن تظهر كعوامل ربط يلزم وجودها لتجعل الكلام كله مترابطا ويتم تركها وبصفة عامة فإن أسلوب السعى إلى الحكم على شخصيات شكسبير من وجهة نظر علم النفس الحديث أمر مشكوك فيه.

حكما على كل المخلوقات. ومن القطعة التي اقتبسناها مسبقا توجد علاقة وثيقة
بالفصل الرابع، المشهد السادس، بيت ١٦٥:

أيها الشرطي الوغد، رفع يدك الدموية

لم تجلد تلك البغي؟ اجلد ظهرك أنت

ونجد أن لير، بعد أن عاش في عالمه الشخصي تدمير الحقوق الإنسانية
والنظام الإنساني، يكتسب بصيرة عن الظلم العام والتدهور الأخلاقي لدى
الإنسانية. ويرى خياله الآن أمثلة لهذا في كل مكان في العالم. وحرية التصرف
تظهر له في صورة سيدة تبتسم في تكلف (الفصل الرابع، المشهد السادس،
بيت ١١٤). والظلم والكذب يظهران له في صورة سياج للحكم (الفصل الرابع،
المشهد السادس، بيت ١٥٤)، كما يظهر له الشحاذ وهو يهرب من كلب الفلاح
(الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت ١٥٨)، ومساعد القسيس المنافق، وكذلك
صورة الرداء الرائع الذي يغطي الرذيلة (الفصل الرابع، المشهد السادس،
بيت ١٦٨). وفي حالة الجنون اكتسب لير إدراكا للحقيقة. إن عينيه الداخليتين
تخترقان المظهر الخارجي وتصلان إلى طبيعة الأشياء الحقيقية.

وفي الفصل الخامس ينعكس شفاء لير بوضوح في الصور الشعرية. لقد
حلت الأشياء السليمة الرقيقة محل الصور الشعرية المقرزة غير النظيفة وأصبحت
لغته مترابطة ومتناغمة ولطيفة:

سنكون بمفردنا ونغنى كما تغنى الطيور في القفص

وحيثما تطلبين منى أن اباركك، أركع أمامك

وأسالك الغفران، وهكذا سنعيش

ونتعبد ونروى أساطير الأولين ونضحك

من الفراشات المذهبة

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٩)

إلا أن هذه الحالة النفسية تعكر عليها التجربة الرهيبة المؤلمة لمقتل كورديليا والنباح الذى تكرر أربع مرات عندما يعود لير ثانية حاملا كورديليا بين ذراعيه بعد أن ماتت. يعود بنا إلى الصور الشعرية عن الحيوانات. وفي السطور التالية يتم التعبير من خلال الصور الشعرية عن طبيعة لير العظيمة القوية مرة ثانية من خلال كلامه:

لو كانت لدى السننم وعيونكم

لشحنت بها قبة السماء

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٢٥٨)

ويحول لير كل مشاعره إلى تعبيرات جسمية. وبذلك تكشف لنا صورة الشعرية قوته الطبيعية الهائلة^(١)، أو تكشف لنا الألم الجسمي الشديد إذا كان يعبر عن المعاناة العقلية. وهكذا فإن الصور الشعرية تساعد على التركيز على إيجاع

(١) يهدد لير بعد أن أبلغ أن ريجان وزوجها يرفضان الظهور، يهدد بقوله:

مرهما أن يأتيا ويستمعا

وإلا قرعت الطبول أمام باب غرفتهما

حتى تقضى كلية على النوم

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ١٨٨)

القلب فى التجربة الروحية التى كان لابد للملك لير أن يمر بها^(١)، والصورة الشعرية السابقة هى الحلقة الأخيرة فى سلسلة تسير مع الدراما بأكملها^(٢).

(١) وربما ينطبق هذا على أشهر الصور البيانية التى استخدمها لير:

أنا مقيد بعجلة النار

بحيث لن دموعى ذاتها تحرقنى

كما لو كانت رصاصا منصهرا

(الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت ٤٦)

(٢) لقد تحدثت الدكتورة سبيرجيون عن تكرار الاستعارات وللصور البيانية المعبرة عن الألم الجسدى والتوتر، وهى أول من تحدث فى هذا الموضوع (ص ٣٢٨). وهى تتماهى فى هذا وتعتبر أن هذه الصور البيانية عن الحركة الجسمية التى تكون مؤلمة بصفة عامة هى الصور البيانية التى تستمر هيمنتها فى الملك لير.

الفصل الخامس

كوريلولانوس

إن الصور الشعرية في مسرحية "كوريلولانوس"، بالمقارنة بمسرحية "ماكبت" أو "أنطونيو وكليوباترا"، أقل تشابها وأقل تعقيدا. إنها أبسط وتسير على خطوط قليلة أكثر وضوحا وأسهل استعراضا وأكثر تركيزا. وهي غالبا واضحة ومختصرة وتصور موضوعا واضحا. وهذا التحديد وتلك البساطة في الصور الشعرية تتفق مع التصور العقلي للمسرحية. إن الجو الشبيه بجو الحرب والعقل اليقظ النشط لكوريلولانوس وسرعة الأحداث وعدم وجود المشاهد التأملية أو العاطفية، كل هذه العوامل تجتمع وتخرج لنا فكرة موجزة وواضحة. ويميز الوضوح الرومانى الحبكة والأسلوب، علاوة على أن الحبكة تتضمن تناقضا شديدا يسهل تمييزه إذ تبدى جليا من خلال الصور الشعرية.

ونرى في كوريلولانوس بصفة خاصة أن وظيفة الصور الشعرية في تأكيد وتكرار الموضوع الأساسى للمسرحية شيء ممتع. فهنا تلقى الصور الشعرية ضوءا كبيرا على وجهة نظر شكسبير بخصوص مشكلة عامة بعث فيها حياة درامية ولا تستطيع أن تصل إلى استنتاجات أو استدلالات لكل مسرحية من مسرحيات شكسبير بخصوص وجهة نظره الخاصة حيال مشكلات يعينها. ويبدو أنه يخفى ما يفكر فيه بخصوص الشخصيات. وهذا بالطبع يتكشف لنا إذا نظرنا للمسرحية ككل. ونادرا ما يقال تلك بالتفسير وبصورة مباشرة فى قطعة أو أخرى. ولكن فى الوقت الذى يتدر أن عبر فيه شكسبير عن آرائه فى مسرحياته فإنه يعلن

رأيه في مشكلات معينة بطريقة غامضة. والصور الشعرية هي إحدى الطرق الغامضة الأكثر تأثيراً التي يستخدمها لهذا الغرض.

والتناقض بين شخصية كوريولانوس المتسلط ونزاة الرعاع يتم عرضه بسلسلة من الصور الشعرية التي تكشف في الوقت نفسه كراهية شكسبير الشديدة للجماهير وللغوغاء الذين لا يمكن أن نثق فيهم.

ومن بداية الفصل الأول يستخدم كوريولانوس تشبيهات مبنية على الموضوع الأساسي للمسرحية وتتبعه في الوقت نفسه لما سوف يحدث في الفصول التالية:

فمن يثق بكم

ويحسبكم أسوداً يجنكم نعاجا

من يخالكم ثعالب يجنكم أوزاً فأنتم قوم

لا يركن إليكم ولا يوثق بكم إلا كما يوثق

بالفحم المشتعل الذي وضع على الثلج والبرد الذي وضع تحت الشمس

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٧٤)

فمن يعتمد على عونكم

يسبح بأجنحة من رصاص

ويقطع شجراً بقش

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٨٤)

ويحذر كوريولاتوس فى الفصل الثالث السناتور بتأكيد أكثر من سموم
الرعاع:

إننا بتملقنا للعامة تلقاء المجلس
نبذر بذور الثورة والوقاحة والفتنة والعصيان
فى وقت عملنا فيه بأنفسنا لصالحهم حرثا وبذرا ونثرا
وباختلاطهم معنا لم ندخر فضلا ولا قوة إلا منحناها للسائلين

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٦٩)

إن خيال العقل الباطن لدينا ما زال متأثرا أكثر بالاستعارات المتعددة
القصيرة، والأسماء التى تميز الرعاع. هذه الصفات يمكن أن توجد فى كل صفحة
تقريبا. وإذا نظرنا إليها ككل فإنها تمثل رسم الشخصيات المركزية عن طريق
الصور الشعرية التى كان يجربها شكسبير.

ومن أسماء الحيوانات التى استخدمها الكاتب لينعت بها الرعاع الكلاب
والقطط والأرانب البرية والغريان وأسماك البلمة والماعز. وكل هذه الحيوانات
(وبعضها يتكرر ذكره كثيرا) يتم تمثيلها على أنها كانتات جبانة يتم اصطليادها،
وهى لا تعرف إلا الشره فى الطعام، ويمكن حبسها وإصدار الأوامر إليها وتضرب
كيفما يريد صاحبها... إلخ. وهناك أيضا أسماء تلتزم مثل العناقيد (الفصل الرابع،
المشهد السادس، بيت ١٢٢). والتفريخ المتكاثر (الفصل الثانى، المشهد الثانى،
بيت ٨٢). والحصبة التى نذر بها سنقرنا (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٧٩)
والجرب (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٦٩). والاشعزاز من الرعاع يجد
التعبير عنه فى تلك الصورة الشعرية الخاصة بالمرض وهو واضح فى صفات
مثل العفن الزائد (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٣٢٠) والتبن العفن (الفصل

الخامس، المشهد الأول، بيت ٢٦، ٣١) والسوقيين المقرزين (الفصل الأول، المشهد التاسع، بيت ٧). ويمكن استكمال هذه القائمة بصفات مثل وحش (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٢٦٥)، والحيوان الذى له رعوس كثيرة (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١). والعبيد الذين يلبسون الصوف (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٩) والجزئيات غير المتكاملة (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢٦٦). والخرق (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢١٢).

ولابد أن شكسبير قد لفت انتباهه شراهة الرعاع بصفة خاصة لأن هذه الصفة يؤكد عليها مرارا وتكرارا، وهكذا نجد أن كوريولانوس يزداد غضبه فى المشهد الأول من المسرحية ويصيح قائلا:

زعموا أنهم جائعون وضربوا المثال

بأن الجوع يهدم جدراننا قدت من حجر

وأنه قد آن للكلاب أن تأكل

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢٠٩)

وإذا لم يوضع الرعاع بواسطة السناتور فى وضع مهيب فإنهم طبقا لعبارة كوريولانوس - سوف يأكلون بعضهم بعضا (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٩٢)، وحبهم مثل شهية رجل مريض (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٨٢).

ونعود الآن لنترك هذه الصور الشعرية للازدراء والاشمئزاز إلى ما يناقضها. وهى الصور التى تصف كوريولانوس. إن إعجاب شكسبير بالرجال العظماء الأبطال هو الذى يجعله ينعتهم بصور شعرية تشير إلى الجرأة والقوة. وظهورهم على المسرح بشكل مؤثر ينم عن الانتصار ويجد صدهاء وتأكيده فى

الصور الشعرية، فأنطونيو وقيصير وعطيل هي أمثلة لهذا الفن في رسم الشخصيات وكان أقواهم أنطونيو. وكوريولانوس مثال آخر له أهميته. وعلى عكس الحيوانات الفرعة التي لا أهمية لها، والتي يوصف بها عامة الناس فإن هناك الحيوانات الجسورة الراقية كرمز للطبيعة البطولية لكوريولانوس. إنه تتين (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٣٠) هو نسر (الفصل الخامس، المشهد السادس، بيت ١١٥). إنه جواد (الفصل الأول، المشهد التاسع، بيت ١٢)، ونمر (الفصل الخامس، المشهد السادس، بيت ٣٢). وتشبهه فولومنيا بالدب الذي يهرب من الأعداء كالأطفال (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٤). ويشبهه أوفيدوس بصقر السمك الذي يلتهم السمك وفقا لقوانين السيادة الطبيعية (والسمك هنا يقصد به روما) (الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت ٣٥). وهناك صور شعرية أخرى تكشف عن شخصيته الرهيبة التي تميل إلى الحرب والمنتصرة التي لا تنكر هيمنتها علينا. وهو يكافح كحصاد عليه أن يحصد كل المحصول وإلا لن ينال أجره (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٩). وتأثير شخصيته على جنود الطيران يوصف كما يلي:

وبذلك خضع الجند له ولانوا

كما لانت الحشائش

أمام سفينة مشرعة

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٠٩)

وهكذا صورت فولومنيا مجيئه بقولها:

فهو يزجي ضخبا بين يديه ويخلف من ورائه دموعا

فالموت ذلك الملك القاتم في نراعيه للمفتول يقوم

فإذا رفعه هوى والموت في أعقابيه

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٧٣)

وهو إله بالنسبة لجنوده، شيء لم تصنعه الطبيعة:

إنه الهمم فهو يقودهم كأنه خلقه إله آخر

بصور الإنسان في صورة أبداع وأكرم

ممن خلق الماس جميعا

(الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت ٩٠)

ومن الناحية الأخرى فإن شكسبير يعادل هذه الصور العظيمة بتنوع آخر من الصور الشعرية يبرز عن طريق المبالغة التهامية وجهة نظر نقدية أكثر. إن مينينيوس هو الذي يصف كوريولانوس بالكلمات الآتية:

عندما يمشى يتحرك كآلة، وترتعد الأرض عندما يطاء بقدمه عليها وفي إمكانه أن يخترق الدرع بعينه وحديثه كدقة القدر وتندنته كالبطارية. وهو يجلس في حالته هذه كشيء يتجه إلى الإسكندر. إنه لا يطلب من الله شيئا سوى الخلود والسماء كي يعتلى عرشها (الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت ١٩). وبالتأكيد فإن هذا رد فعل نهائي لطبيعة كوريولانوس الطاغية التي كشف عنها المصير التراجيدي من خلال الأحداث. وفي الفصول الأولى كان الهدف من الصور الشعرية إظهار عظمة كوريولانوس بقدر المستطاع كما يتضح من المقطوعة التالية:

لقد تخلوا عنك يا مارشيس

فلو أن حجرا كريما كان فى حجمك

لكان دونك مكانة وأقل منك قدرا

لقد كنت جنديا كما يهوى الحكيم كاتو

لا صارما عنيفا فى الطعن والضرب فحسب

بل بنظراتك المخيفة وصوتك

الذى يوقع الرعب ويشبه الرعد ترتعد منك

فرائص الأعداء وتميد الأرض كأنما لصييت بالحمى

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٥٥)

فى رسم شخصيات مفهومة كهذه يقدم لنا شكسبير خصوبة غير عالية فى الإبداع. وتشتق الصور الشعرية تقريبا من كل حى: إن كوريولانوس زهرة المحاربين (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٣٢)، الصخرة، شجرة البلوط التى لا تهزها الرياح (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ١١٧) علامة من علامات البحر العظيمة (الفصل السابع، المشهد الثالث، بيت ٧٣)، يزيد مثل البحر (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١٠٣)، إنه شىء مصنوع من الدماء (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١١٣)، سفينة يسمى طابع الموت (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١١١) النبلاء اتحنوا مثلما ينحنون أمام تمثال ملك الآلهة (الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٢٨٢). ويقارن حتى بهرقل: إنه سيهز روما تحت سمعك كما هز هرقل شجر الفاكهة الناضجة (الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت ٩٨). ونقرأ ما يلى فى مقطوعة أخرى:

إنه لا تقبل أن يتملق الآلهة لينال صولجانا

إلا يداهن إله السماء (المشترك) ليستمد

منه القوة، قوة الرعد

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢٥٦)

وأمام والدته يظهر كمقلد ومضاه للآلهة (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ١٤٩). وأخيرا يطرى شكسبير في مدحه. وهذا ما يفعله الكاتب من حين لآخر لكي يميز الملوك والقواد العظماء. ويقول إنه كوكب (الفصل الثاني المشهد الثاني بيت ١١٨). وبعد وفاته تلخص كل تلك الصفات في هذه السطور الرائعة:

الرجل رجل نبيل وشهرته

تحتضن هذه الدنيا جميعا

(الفصل الخامس، المشهد السادس، بيت ١٢٧)

وفي الواقع أن شكسبير حقق في هذه المسرحية ما قاله أحد العوام بمرارة: تتحدث كل الألسنة عنه (الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ٢٢١). إن كوريولانوس حاضر في كل مشهد وتتعكس شخصيته تقريبا في كل لفظ تنطق به الشخصيات الأخرى.

وقد بدأت تقنية رسم الشخصيات للبطل بواسطة الصور الشعرية التي تستخدمها الشخصيات الأخرى، بدأت من الصور البيانية للحيوانات التي تحيط بشخصية الملك ريتشارد الثالث، ولكن بدءا من ريتشارد الثاني نستطيع أن نلمس كيف اتسع مدى هذه للصور البيانية. ومع ذلك ظهرت تشبيهات معينة موارا وتكرارا ويمكن ملاحظتها في جميع المسرحيات التاريخية: رمز الشمس أو النجم

الذى يمثل الملك. والصور الشعرية عن النباتات أو الصورة البيانية للسفينة التى تمثل الوجود الإنسانى. ونجد فى أنطونيو وكليوباترا أن الصور البيانية عن الضوء وعن الكون التى ترسم شخصية أنطونيو يتم ربطها مع الرموز المصاحبة للكارثة العامة.

وبذلك تعد مسرحية "أنطونيو وكليوباترا" هى القمة فى دمج استخدام رسم الشخصيات مع الصور الشعرية الرمزية. ولكن كوريولانوس تمثل إنجازا من زاوية أخرى لأن شكسبير لم يكرم البطل بمثل هذه الثروة فى الصور الشعرية كما فعل فى مسرحية كوريولانوس. إن وجود كوريولانوس فى كل مكان يحدث تأثيرا قويا جدا فى هذه المسرحية من الناحية الدرامية. إن مثل هذا التواجد للبطل فى دراما شكسبير لا يمكن تصويره ببساطة بوضع قائمة بكل القطع التى تشير إلى البطل. مثل هذا الحصر سيظل تقريبا بصورة أو بأخرى. وبهذه الطريقة نستطيع على أكثر تقدير أن نتكهن بشيء سيظل دائما سرا خفيا.

الفصل السادس

أنطونيوكليوباترا

لقد وجدنا فى الفصول الأولى أن الصور الشعرية التى تخلق الجو العام بدأت تعبر عن أشياء مجردة. ونلاحظ الآن عبر مسرحية "أنطونيوكليوباترا" أن الصور الشعرية التى اختيرت للتعبير عن الأفكار للمجردة مستمدة من جو المسرحية. ولنضرب مثلاً لذلك: يشكل البحر عنصراً مهماً لسيناريو هذه المسرحية المأساوية، فالبحر يقع بين الموقعين الرئيسيين للأحداث، مصر وروما، والمعارك تدور رحاها فيه، ويعبره بصورة مستمرة كل من أنطونيوكليوباترا وعن طريق التلميح والإشارة يتواجد البحر دائماً فى الذهن. ولكن شكسبير يرفع من شأن جو البحر الغريب المتواجد فى كل مكان، بخلق استعارات للتعبير عن أشياء مجردة، تنتسب للبحر ولمصطلحات البحرية ويبسط قيصر تقابلاً للنوع الشعبى فيشير إلى البحر والحياة البحرية عدة مرات:

إن من يلعنه السلطان لا يجتمع له الحب

حتى يفقد كل ما يؤمله للحب. يفتقده الناس فتتعلق

به القلوب. إن الجماهير لتشبه الزهرة للطافية

على مجرى المياه تروح وتغدو ويتلاعب بها المد

كيف يشاء حتى يدخلها الفساد من كثرة الحركة

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٤٢)

ونرى الشيء نفسه عندما يقول إينوبارباس: إن عقلى يسير مع الرياح ضدى
(الفصل الثالث، المشهد العاشر، بيت ٣٦). وعندما يرى أنطونيوس وقد استسلم للقدر
بعد أن تسربت المياه للسفينة وكان لابد لها أن تغرق (الفصل الثالث، المشهد
الثالث، عشر بيت ٦٣). أو عندما يقارن أيوفرونيوس نفسه بالندى فى الصباح
ويقارن أنطونيوس بالبحر العظيم (الفصل الثالث، المشهد الثانى، عشر بيت ١٠).
وكذلك نجد صورة بيانية أخرى تخلق الجو بهذه الطريقة غير المباشرة عندما
يتحدث إينوبارباس عن دموع كليوباترا، نحن لا نستطيع أن نسمى رياحها ومياها
نتهدات ودموعا. إنها زوابع أكبر مما تذكره تقارير تقويم البحر (الفصل الأول،
المشهد الثانى، بيت ١٥٢). وعندما يحذر أنطونيوس ليبيدوس قائلا: ابتعد يا ليبيدوس
عن هذه الرمال السريعة لأنك سوف تغرق (الفصل الثانى، المشهد السابع، بيت ٦٥)
وتحتوى القطعة الأخيرة على قيمة درامية تهكمية أيضا. لأن أنطونيوس كما سمعنا
سيطلق عليه تعبير سفينة غارقة فى الفصل التالى وهو تلميح لطيف لهبوط منحنى
الحظ عنده. ويستعمل أنطونيوس أيضا مصطلحات مستمدة من البحر مع كليوباترا
عندما يقول:

أنت نعرفين يا ملكة مصر حق المعرفة

أن قلبى كان متعلقا بك أينما كنت

وأنى سأسير وراءك حتما

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٥٦)

وتقابلنا المصطلحات البحرية حتى فى الكلمات التى قيلت بعد وفاة أنطونيوس:

وما قاد البشر روح

أنبل من روح أنطونيوس

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٣٢)

ونحن مدينون للدكتورة سبيرجيون لأنها وضعت الصور الشعرية فى "أنطونيو وكليوباترا" فى قوائم تؤثر على الفكرة الأساسية للمسرحية، واتساع العالم والإدراك الهائل للقوة من جانب الشخصيات، وهو الذى يرتقى بشخصيات هؤلاء الحكام العظماء إلى مستوى أنصاف الآلهة. وبصفة عامة فإن هذه الصور الشعرية تؤدي وظيفتين: فمن الناحية الأولى هى وسيلة للتعبير عن عظمة أنطونيو، ولكنها فى الوقت نفسه تخلق جوا بترسيخ الصورة البيانية فى أذهاننا وهى صورة المحيط المتسع والعالم الفسيح الذى لا يمكن تحديد أبعاده:

أنا الذى شطرت الأرض بسيفى أربعا، وبنيت الجوارى

الراسيات على الأمواج أوقيانوس الخضراء

كأنها المدائن

(الفصل الرابع، المشهد الحادى عشر، بيت ٥٨)

إن المناظر الطبيعية داخل الوطن تعيش فى حياة الناس، وحيث إن مثل هذه التعبيرات تظهر لنا طبيعية تماما وفى مكانها الصحيح فإننا بصفة عامة نكون غير مدركين لحقيقة أنها تخلق جوا.

ومن الأمثلة البارزة استخدام شكسبير للنيل الذى يدخل فى الدراما العلاقة الودودة بين الشخص والمشهد^(١). وذلك عن طريق المخلوقات والثعابين والحيات. ونلاحظ أنه فى لحظات الانفعال الغاضب ترى كليوباترا النيل وبه الأقاعى. وهكذا تستقبل كليوباترا فى هذا المشهد الرسول الآتى من روما ومعه الأخبار ثلاث مرات وهى تمتلئ بالغضب، وتحبى الرسول:

(١) إذا أردت ملاحظات إرشادية عن دلالة الصور الشعرية عن النيل، انظر أيضا ج ورسون نايت، الموضوع الإمبراطورى، ١٩٣١.

كان ينبغي أن تنقض علينا ربة الانتقام تتوج رأسها الثعابين

(الفصل الثاني، المشهد الخامس، بيت ٣٩)

ثم تلعن مصر:

فلتبئلع مصر أيها النيل وليتحول

أهلها للودعاء إلى أفاع سامة

(الفصل الثاني، المشهد الخامس، بيت ٧٧)

غاص نصف مملكتي في مياه للنيل وغدا

حوضا تتكاثر فيه الأفاعي ذات القشور

(الفصل الثاني، المشهد الخامس، بيت ٩٤)

وهذا اللبائع يرلود عقلها مرة أخرى عندما يشك أنطونيوس في حبها له

(الفصل الرابع، المشهد الثالث عشر، بيت ١٦٤)، ونقول مرة أخيرة عندما تواجهها

فكرة احتمال أسرها ووضعها في سجون روما:

إني لأوثر أن تضمني حفرة بمصر

تكون مثوى للرفيق، أو أرقد على طمي النيل

عارية للجسد ينهشني نياح للماء

نهشة للجيف

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٥٨)

وتظهر فكرة الثعبان أيضا في المحادثة بين ليسيديوس وأنطونيوس على سطح

سفينة بومبي. إنهما يتحدثان عن فيضان النيل^(١)، وخصوبته. وتدخل كليوباترا
كنعبان في طمى النيل كما لو كانت قد ولدت وسط هذه المناظر الطبيعية:

ليبيدوس: أعنكم في مصر ثعابين عجيبة

أنطونيو: نعم يا ليبيدوس

ليبيدوس: ويقولون إن ثعابين مصر تولد من الطين بفعل

الشمس. وهكذا الحال مع التماسيح

(الفصل الثاني، المشهد السابع، بيت ٢٧)

إن استخدام هذه الصورة البيانية يحدث من بداية الفصل الأول عندما تتخيل
كليوباترا أن أنطونيو يخاطبها: أين ثعباتي، ثعبان النيل القديم (الفصل الأول،
المشهد الرابع، بيت ٢٥). والآن يكتسب هذا التتابع في الصور الشعرية قوة درامية
مناسبة للمقام عن طريق انتحار كليوباترا في النهاية بواسطة إحدى حيات النيل:

كليوباترا: أجنّت بثعبان النيل الجميل

الذي يقتل دون ألم؟

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٢٤٤)

وهكذا فإن الصور الشعرية عند شكمير التي يبدو هدفها لأول وهلة خلق
جو المسرحية، تحقق أكثر من هذا، وترتبط رمزيا بالشخصيات وتسهم في فهم
الذات وفي التعبير عن المشاعر.

(١) مما يثبت الدلالة القوية لهذه الصورة البيانية، أن هازلات في تصويره لشخصيات المسرحية ينتهي
بالكلمات الآتية: إن عبقرية شكمير قد بعثت في المسرحية بأكملها ثراء لغويا مثل فيضان النيل وربما
لم يكن يدرك حقيقة أن هذه الصورة البيانية نفسها تظهر في المسرحية (شخصيات مسرحية شكمير،
لندن، ١٩١٧-١٩١٨ الفصل الخاص بمسرحية أنطونيو وكليوباترا).

ويصبح هذا المعنى الرمزي لتتابع صور شعرية معينة واضحا عندما نكتشف كيف أن الموضوع الأساسي للمسرحية وهو سقوط العاشقين يتم التعبير عنه بالاستعارات. ومن البداية نجد صورا بيانية لأنطونيو تبين علاقته بالنجوم وتؤكد مساواته بالآلهة. ففي البيت الثاني من المسرحية نقرأ ما يلي:

وقد كانت عيناه الجميلتان تلکما تبرقان

على حشود الحرب وجنود الوغى

كأنهما عينا مارس المدرع

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢)

"إنه هرقل الرومانى" (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٨٤)، إله المشتري (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ١٠)، وعندما يقارن نفسه بالشخصيات الأسطورية^١ نجد تصويرا لهذا التقدير العظيم للذات. ويعبر اينوبارباس عن طبيعة شخصيته المضيفة بالكلمات أنه سوف يحدق في وجه البرق (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت ١٩٥).

ثم يقول ليبيدوس:

لا أظن أن فيه من الرذائل السوداء

ما يطفى كل فضائله

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢)

(١) هذه الصور البيانية بصفة خاصة هي مثال جيد للرسم الذاتى للشخصيات فى المسرحية بواسطة التشبيه الذى سوف نصادفه فى المسرحيات الأخيرة (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت ٤٥)، (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت ١٢٧). انظر وقارن أيضا (الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت ٤٨)، (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت ٤٤).

إن مديح كليوباترا في الفصل الأخير يزيد من هذا الأثر. وتندمج البواعث المختلفة هنا في رسم رائع للشخصيات:

وكان وجهه جميلا كالسماوات

تتعلق فيها الشمس والقمر

وجرى كل في فلكه فأضاء كرة الأرض

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٧٩)

وهذا التابع للصور الشعرية التي تصف طبيعة أنطونيو يندمج الآن مع تتابع تعبيرات استعارية تمهد لسقوط أنطونيو وتصاحبه. ومثلما كان أنطونيو نفسه يفهم على أنه يشارك مع طبيعة الضوء، فإن موته أيضا يبدو على أنه إطفاء لهذا الضوء^(١). وكان يبدو متحالفا مع النجوم ومن ثم فهي تصبح مظلمة عند موته. وتظلم الدنيا كلها. وبدءا من الفصل الثاني نشاهد تلميحا لإمكانية حدوث ذلك، إمكانية أن يأفل نجم أنطونيو في يوم من الأيام. إن العراف هو الذي يقول ذلك لأنطونيو: "إن بهاءك يتراجع عندما تشرق شمس قيصر" (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت ٢٧).

وفي الفصل التالي تحمل كلمات أنطونيو تنبؤا بالمستقبل: لقد تفهقرت في العالم لدرجة أنني ضللت طريقى إلى الأبد (الفصل الثالث، المشهد الحادي عشر).

وبعد ذلك بمشهدين نجد تلميحا آخر يسكن الضوء عندما يقول أنطونيو:

وقد غاب نجم سعدى الذي كنت أستهدى به

(١) ينكر ج ويلسون نيت هذه النقطة أيضا ولكنه يتناولها بطريقة مختلفة في موضوع "النجم الإمبراطوري" (سابق الذكر).

من قبل وأفلت من مداره وهوت نيرانه

في عرصات الجحيم

(الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت ١٤٥)

ثم يقول ثانية:

يا قمر الأرض

لقد دخلت الآن في المحاق

وهذا نذير بمصرع أنطونيوس وحده

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، عشر بيت ١٥٣)

وإشارات أنطونيوس للشمس والقمر والنجوم، تفهم أيضا على أنها تعبيرات تدل على إبرك العلاقة مع الأجرام السماوية. وهذه الالتباسات تتزامن مع الصدمات الكبرى، لإحساسه بالأمن الأرضي: أيها القمر وأيتها النجوم! (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت ٩٥). أيتها الشمس، لن أرى ضوءك الساطع ثانية (الفصل الرابع، المشهد الثاني عشر، بيت ١٨)، وهذه الصورة البيانية ترتبط بمناشدة أخرى للشمس تقولها كليوباترا:

أيتها الشمس، أحرقي للفلك الذي تسبحين فيه

حتى ينطفئ مدارك فتظلم الشيطان^(١)

(الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، بيت ٩)

إن تناسب وتوافق هذه للصورة البيانية مع الحدث واضح لأن أنطونيوس المصاب إصابة قاتلة ينسحب إلى الداخل في تلك اللحظة.

(١) ينكر الظلام هنا فقط لأن الشخص الذي يتخلف يضل الطريق بسبب الظلام.

وفى الفصلين الأخيرين تصبح هذه التلميحات والصور البيانية أكثر شيوعا
وهى التى كانت تنذر بقرب سقوط أنطونيو مع وجود بشائر حلول الظلام، وفى
الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، ترى مشهدا مهما بين أنطونيو وإيروس يتخيل
فيه أنطونيو أنه يرى فألا سيئا بحلول موته فى صور السحب:

لقد رأيت يا إيروس هذه الأمارات

إنها أطياف للغروب السوداء

(الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت ٧)

ولكن الحارسين أيضا اختارا تلك اللغة عندما كان موت أنطونيو

لقد هوى النجم

وبلغ الزمن نهايته

(الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت ١٠٦)

وبعد ذلك بمشهد واحد تستخدم كليوباترا صورة بيانية عن المصباح الذى

ينطفئ:

انظرن يا نساء

إن تاج العالم يهوى

(يموت أنطونيوس)

(الفصل الرابع، المشهد الخامس، عشر بيت ٨٥)

وفى الفصل الخامس نجد رمزا آخر للنور مع أنطونيو:

انتهى يا سيدتى النبيلة، ولقد انقضى يومنا المضىء

ونحن سائرون إلى حياة الظلام

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ١٩٣)

ومن الناحية الأخرى فإن هذه الرمزية مع الضوء تستخدم أيضا عند الإشارة لموت كليوباترا، وهى التى ظهرت لأنطونيو كنهار العالم (الفصل الرابع، المشهد الثالث عشر، بيت ١٣).

وظهرت لرئيس الاجتماع كنج شرقى (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ١٣٠) يدرك أنطونيو عند موتها أنها كانت نورا انطفأ:

أما وقد خبا سراج حياتى

(الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت ٤٦)

إن النور الذى ينطفئ كان دائما رمزا للموت عند شكسبير^(١).

والمقارنة مع الأمثلة المبكرة توضح لنا إلى أى مدى تطورت الصورة الشعرية مع امتداد هذا الخط. وفى "هنرى السادس" يعلن مورتيمر قبل وفاته:

وخمد النور فى عيني نظير سراج شح زيته

وكاد ينطفئ وأرهق كفى الهزيلتين

("هنرى السادس"، الفصل الثانى، المشهد الخامس، بيت ٨)

بينما يتحدث بلانتا جينت عن موته بالطريقة المعتمدة نفسها، والتى تتفق مع الظروف:

(١) 'ريتشارد الثانى'، الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٢١، 'كوميديا الأخطاء'، الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٣١٥، 'هنرى السادس'، الفصل الثانى، المشهد السادس، بيت ٣، 'كل ما تكون نهايته جيدة يكون جيدا'، الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٥٩، 'روميو وجولييت'، الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٩٦.

هنا انطفأ مشعل وجود مورتيمر

(الفصل الثانى، المشهد الخامس، بيت ١٢٢)

وفى التراجيديات تصبح للصور الشعرية الوصفية صوراً شعرية درامية^(١). والفكرة نفسها تنطبق الآن على الدوافع الطبيعية للشخصيات ويتم اعتبارها كملاح عضوية لسير الأحداث ويكفيها هنا مثالان: قال ماكبت "انطفئ أيتها الشمعة الصغيرة"، وقال عطيل "أطفئ للنور، ثم أطفئ للنور" (الفصل الخامس، المشهد السابع، بيت ٧). ولم يحدث فى أى مسرحية أخرى ما حدث فى أنطونيو وكليوباترا: أن هذا الرمز لظلام الموت ارتبط ارتباطاً وثيقاً برسم الشخصيات. هذه الصور البيانية ممكن أن يقال عنها ببساطة إنها رمزية، وهى تكشف أن شكسبير كان ينظر إلى حياة الشخصيات العظيمة على أنها تتوافق مع القوى الكونية. إن الأحداث الكونية والأحداث الإنسانية متوازية فى أنطونيو وكليوباترا. وما نجده فى مجال ما لا بد أن له مقابلاً فى المجال الآخر.

ويتقضى الإعداد الدرامى للأحداث للقائمة التى تلعب فيها الصور الشعرية دوراً عن طريق إحساس شديد بالمصير. إن حياة عظيمة كحياة أنطونيو لها منحى خاص بالمصير والمستقبل وبالنهاية المحتومة. والمقطوعات العديدة التى تشير إلى الحظ تصور هذا. فى بداية المسرحية يظهر الحظ بطريقة أكثر عشوائية (الفصل الأول، المشهد الثانى) يظهر فى المحادثة بين العراف والوصيفات من النساء وهن اللاتى يخبرهن بالنبوءات. ومع ذلك ففى الفصل التالى يسأل أنطونيو العراف قائلاً:

أنطونيو: خبرنى يا عراف: أينما سيسطع نجمه أكثر من الآخر؟

(١) عجلة النار لندن ١٩٣١.

أنا لم قيصر؟

العراف: قيصر. ولهذا لا تبقى بجواره يا نطونيوس

لأن روحك وهى ملاكك الحارس روح نبيلة

بلسلة شماء لا تبارى، أما روح قيصر قليلة

على شىء من هذا ولكن هذا للملاك الحارس

الذى يحفظك إنما يتكلم جزعا كلما اقتربت من قيصر

فباعد بينك وبينه ما أمكن ذلك

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ١٦)

وتبدو كلمات أنطونيوس بالموافقة، والتي تلى ذلك، غريبة: هل هو أنت أم

الحظ؟ لقد قال الحقيقة (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ٣٢). ومن الآن فصاعدا
سوف يسير الحظ فى صف أنطونيوس.

والصور الشعرية المرتبطة بالحظ ربما تساعد فى توضيح المعانى المختلفة
لكلمة الحظ عند شكسبير. وفى مسرحياته رغم أن مثل هذا التفسير المبني على
الصور الشعرية لابد بالضرورة أن يكون ناقصا. ولو افترضنا مثلا أن أنطونيوس
يصرخ بعد أن ظن أن كليوباترا تخونه ويقول:

هنا يفترق أنطونيوس وحظه

فيمضى كل فى سبيله

(الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت ٢٠)

فإنه من الزيف أن نستدل من هذه القطعة على أن الحظ يقصد دائما للحظ

الحسن الذى يتخلى عن البطل عندما يقوم بالدور المنوط به فى الحياة.

ونحن من حين لآخر نصادف إدانة للحظ، إن السمة الغريزية في تقدير الذات عند شخصيات شكسبير العظيمة تجعلهم يحتمون ضد الحظ عدة مرات ويسخرون منه وقد يعتقدون أنه قد قهر. ومثل هذه القطع من الطبيعي أن تحتوى على تورية أو تهكم عندما يعرف الجمهور أن منحني القدر يتجه إلى أسفل: أنطونيو:

إن طالعى المتقلب لعلى يقين بأنه كلما هددنى بالتعاسة
والشقاء كلما سخرت أنا منه واستخففت به

(الفصل الثالث، المشهد الحادى عشر، بيت ٧٣)

كليوباترا:

بل دعنى أتحدث: ويعلو سبابى

لربة الحظ البغى الخئون

فتستشيط غضبا وتحطم عجلتها الدوارة

(الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، بيت ٤٣)

إن ولاء الآخرين لرجل عظيم لا يبدو فقط كإخلاص لشخصه، بل هو فى الوقت نفسه التزام بنجم الحظ عنده. وإذا بدأ هذا النجم فى الأفول تزول الرابطة بين الخادم الأمين وسيده. وتبدو هذه الخيانة فى كلمات اينوبارباس الذى يرتفع ولاؤه الشخصى فى البداية، ولكن ينتهى به الأمر إلى التخلي عن أنطونيو:

أما أنا فسأتبع أنطونيوس

فى هزيمته

وإن كان صوت العقل ينهائي عن ذلك

(الفصل الثالث، المشهد العاشر، بيت ٣٥)

والكلام نفسه ينطبق على كلمات ميناس عند تلميحه ليومبي (الفصل الثاني، المشهد السابع، بيت ٨٨). وأما عبارة ديكريناس (الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت ٣)، واعتماد الإنسان على الحظ تعبر عنه كلمات اينوبارباس عندما يقول:

إني لارى ألباب الرجال

تتبع حظهم فى الحياة

(الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت ٣١)

وأخيرا نقول إن الحظ وليس الإنسان نفسه هو الذى يفسد الآخرين، ويصيح أنطونيو قائلا:

إن محنتى قد أفسدت

أوفياء الرجال

(الفصل الرابع، المشهد الخامس، بيت ١٦)

ويوضح ج ولسون نايت فى فصله المضىء عن هذه المسرحية كيف أن أنطونيو وكليوباترا يتبادلان السمات الشخصية نفسها. وعندما تنتهى من قراءة المسرحية المأساوية كلها فإننا نرى أمامنا الصورة المشرقة متعددة الألوان للملكة المتغيرة، فهى تارة عاشقة، وتارة جارية، وتارة أخرى ملكة محبة. إن هذا التنوع الذى لا ينتهى (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٢٤١) يمكن استيعابه من التعبيرات المختلفة التى تصف كليوباترا. وعلى أحدى المستويات تبدو كلقمة لذيذة يشتهيها كل فرد:

لقد كنت لقمة لذيذة حية أمام كل فرد

(الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٣١)

هي تقول عن نفسها ويعود أنطونيو إلى تلك الصورة البيانية:

لقد وجدتكم حين جئت كاللقمة الباردة

على مائدة قيصر القَتِيل

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، عشر بيت ١١٦)

وحسب كلام إينوبارباس فهي الطبق الشهى المصرى الذى يفضلهُ أنطونيو (الفصل الثانى، المشهد السادس، بيت ١٣٤)، وهى تظهر دائما كساحرة (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت ٣٠). ويصرخ أنطونيو ويسمّيها جنيتَه العظيمة (الفصل الرابع، المشهد الثامن، بيت ١٢)، وغجرية (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت ٢٨)، وساحرة (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت ٤٧). وهو نفسه يبدو كمهرج لمومس (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٣). ومثل المنفاخ والمروحة التى تهدئ من شهوة الغجرية (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٩). ومثل التحطيم النبيل لسحرها (الفصل الثالث، المشهد العاشر، بيت ١٩). وأكثر من ذلك أنها عاشقة لثلاثة رجال (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت ١٣)، وأنها فتاة (الفصل الرابع، المشهد الثامن، بيت ١٩)، وهى (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٩٥)، وهى مثل السيسى الماجن (الفصل الثالث، المشهد العاشر، بيت ١٠)، ومثل قطعة لحم لذيذة (الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٢)، وهى بلبل (الفصل الرابع، المشهد الثامن، بيت ١٨)، ولكن هذا التّقل أكثر من اللازم ويعبر عن طبيعتها الملكية أيضا، وكلمة الونش الملكى (الفصل الثامن، المشهد الثانى، بيت ٢٣١) تبين لنا دمج العنصرين.

ونجدها ملكة مصر (الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، بيت ٧٠)،
والمصرية نادرة الوجود (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٢٢٣)، وصاحبة
السيادة في مصر (الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٣٤)، والإمبراطورة الأكثر
نبلا (الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٧١)، وأخيرا نهار العالم (الفصل الرابع،
المشهد الثامن، بيت ١٣)، والنجم الشرقى (الفصل الخامس، المشهد الثاني،
بيت ٣٣١) تكشف لنا ملامح أخرى عن طبيعتها.

إن كليوباترا وهي على شفا الموت تشعر أنها تنتمي للعناصر نفسها، وتقول:
أنا النار وأنا الهواء (الفصل الخامس، المشهد السابع، بيت ٢٩٢).

إن شخصية كليوباترا الغامضة قد أعيت النقاد وقد أثير السؤال الآتي: كيف
أراد منا شكسبير أن نفهم كليوباترا؟ إلا أنه قد رأى كل هذه الصفات داخلها كما
يتضح لنا من كل التعبيرات المزركشة ومتعددة الألوان التي نسبت لكليوباترا، فهي
ليست ملكة مائة في المائة، وليست عاشقة مائة في المائة، وليست ساحرة مائة في
المائة، ولكنها تجمع داخل شخصيتها كل هذه المواصفات.

الفصل السابع

تايمون الأثيني

فى الفصل الأول نجد أن الموضوع يقدم بطريقة رمزية جزئيا، و بطريقة التورية جزئيا، فالشاعر يصف للرسام قصيدة فيها تورية كان قد ألفها لتكريم اللورد تايمون، تمثل الحظ وهو يتربع على جبل عال، وتايمون يقف فى أسفل الجبل بين الجمهور المتضرع والخط يشير بالمجىء نحوه. ولكن استمرار التورية يوضح المعنى الحقيقى للمسرحية. لأن الرسام عندما يسأل كيف ستتصرف جموع المنافقين الذين يسرون وراء تايمون بعد ذلك، يجيب الشاعر قائلا:

فإذا رفست ربة الخط آخر من قربته إليها

وقد تقلب حالها وتغير هواها، رأيت كل أتباعه

إذ تلفظ آخر الأثيرين لديها

الذين كانوا يلهثون فى إثره نحو قمة الجبل

سعى على الركب والأيدى يتركونه ليسقط

ولا أحد منهم يصاحب عثرته

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٨٤)

وجعل موضوع المسرحية متوقعا عن طريق التورية، يلقى ضوءا على الطبيعة الغريبة لتايمون الأثيني. وموضوع المسرحية كما أوضح جوندولف تمت صياغته بواسطة شكسبير. ويشير هذا الموضوع إلى أن صديق البشر يصبح عدوا

لجميع بنى البشر، ولجميع الأصدقاء المنافقين غير الجديرين بالثقة. ولكن الشخصيات وخاصة الثانوية منها تنقصها الحيوية الحقيقية. وتؤثر فينا الشخصيات كنوعيات بشرية عندما يتم تناولها عن طريق التورية. فهي تمثل مواصفات ولكنها ليست أناسا حقيقيين. وهذا التأكيد على للموضوع الرئيسى يصبح واضحا فى التورية فى المشهد الأول.

وكما رأينا فى الفصول السابقة فإن الأمور التى تحدث فى الحقيقة يمكن النظر إليها بتركيز أكثر وكذلك يمكن صياغتها بوضوح أكثر وبالتأكيد أكثر عندما نعبر عنها بالاستعارة. ففى المشهد الأول نرى كيف أن جمهور المنافقين يتزاحمون حول تايمون ويشاركونه ما لذ وطاب من الأطعمة. ويقدم لنا شكسبير هذا المشهد كما لو كان المنافقون يأكلون تايمون نفسه. ومن البداية يوضح لنا أن العلاقة التملقية للمنافقين مع تايمون مبنية فقط على الاستمتاع المادى بكرمه وجوده. وتجعلنا الصور الشعرية ندرك فى المراحل الأول من المسرحية أنه بالرغم من مظهر الأصدقاء الذى يبدو جديرا بالثقة فإن جوهر العلاقة بينهم وبين تايمون غير سليم. ويصبح أيماننوس قائلا:

أيتها الآلهة ما أكثر الذين يأكلون ثيمون، وهو لا يراهم

يحزننى أن أرى مثل هذا الجمع يغمسون طعامهم فى دم رجل واحد.

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٤١)

وبعد مائة بيت يقولها بطريقة أكثر فاعلية مستخدما الباعث نفسه:

ونكيل مدائحنا لنبتلع أولئك الرجال

الذين إذا ما شاخروا فنقناها ثانية

ممزوجة بمسموم الحقد والحسد

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٤)

ويستمر هذا الباعث بطريقة خفية وعندما يقول الغريب الأول: إننى لم أتذوق طعم تايمون فى حياتى (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٨٤)، فإنه دون أن يدري يميز طعام تايمون وبين تايمون نفسه. وفى النهاية عندما تزداد الضغوط عليه من الدائنين السفهاء تتكرر فى كلماته التشبيهات الأولى. وفى يأسه المر الساخر يقدم نفسه مقابل الدين، مزقوا قلبى إلى أنصبة... احسبوا قطرات دمي (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٩٣). وعندما يلعن أحد خدام تايمون المخلصين أحد الأصدقاء المزيفين فإنه يراه فى ظل هذه الفكرة أيضا:

.... عد نبلة هذا

مازال فى بطنه طعام مولاي

لماذا يثمر وينقلب هنيئا مرى

بينما انقلب هو إلى سم ؟

آه عسى الأذواء وحدها تتغر فيه

وعندما يمرض حتى الموت، عسى ألا يتبقى

فى ذلك الجزء من وجوده

الذى دفع مولاي ثمنه، أية قوة

تطرد الداء، بل تطيل من ساعة نزعته!

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٥٩)

وتبين لنا مجموعة أخرى من الصور الشعرية كيف أن الصورة الشعرية تظهر أولا لمجرد التقديم، وعندما تظهر الحقيقة بأن هذه الصورة البيانية أصبحت أمرا واقعا تتبناها الشخصية الرئيسية وتطبقها بأكملها وبدالاتها المحركة للنفس.

ويمكن ملاحظة فقر تايمون في الصورة البيانية لقُدوم الشتاء، ففي بداية الفصل الثاني يقول فلافيوس معبرا عن ذلك:

ما اكتسبت في وليمة ضاع بالصيام موجة شتاء واحدة تهمل
ويغيب جميع هذا الذباب

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٨١)

ويقول لوشيوس في الفصل الثالث: إنه شتاء شديد بالنسبة لحافضة نقود تايمون (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ١٤)، وبعد ذلك بمشاهدين ظهرت تلك الصورة البيانية أمام عقل تايمون نفسه. وفي الوليمة الأخيرة قال أحد اللوردات: إن العصفور لا يتتبع الصيف أكثر مما نتتبع نحن سيادتكم بإرادتنا. ويجب تايمون في همس ولا يترك الشتاء برغبته، إن طيور الصيف هذه هي رجال (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٣٣) م وفي الفصل الرابع يطور هذه الصورة البيانية عندما يفكر في نفسه وفي هجر الآخرين له كشجرة نزلت أوراقها في الشتاء ويتكلم عن أصدقائه المزيفين فيقول:

التصقوا بي بأعداد هائلة كالأوراق

على شجرة البلوط ، ثم تساقطوا من أغصانهم

بهزة ريح شتوية واحدة وتركوني مكشوفاً عارياً

بوجه كل عاصفة تهب.

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٦٤)

ويتم إلقاء الضوء على مصير تايمون بصور شعرية من زوايا مختلفة. ويتنبأ السناتور - في الفصل الثاني أن تايمون سيظهر كطائر النورس العاري في

حين أنه ما زال مشرقاً مثل السمندل (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٣٢)، وهو يشبه بالشمس التي تغرب أو التي لم تعد مشرقة (الفصل الرابع، المشهد الثاني، الأبيات ٣، ٤، ١٣، ١٥٠). ويشبه بسفينة تسربت إليها المياه (الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ١٩)، ويشبه بالقمر الذي خبا نوره الذي يشرق به ولا يستطيع أن يجدد نفسه (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٦٨).

والصور الشعرية تقوم بدور مهم في الفصلين الآخرين، ففيهما تصبح الأداة الرئيسية للتمثيل الدرامي كاشفة عن التغيرات التي تحدث لتايمون والتغير الملحوظ الذي تلعبه الصور الشعرية هنا يجب أن ننظر إليه فيما يتعلق بالتغير في الأسلوب كله لأن تايمون - في اللحظة التي يترك فيها أثينا - تعاد صياغة أسلوبه كلية. وبدلاً من الطريقة الهادئة التي تتكرر في الكلام من حين لآخر وتقطعها علامات التعجب وعدم الارتياح، فإن لدينا بدءاً من الفصل الرابع صورة جديدة من الكلام ذات نبرة محتدة مختلة التركيب فيما يختص بالتكوين وبسرعة الإلقاء. والمونولوج الأول ذاته يبرز هذا الأسلوب الجديد الذي تشكل فيه الصور الشعرية أحد المكونات المهمة ويتركب هذا المونولوج من ثماني عشرة علامة تعجبية متتالية ولعنات غير مترابطة ورغبات وصور شعرية وأفكار غير مترابطة أيضاً. وتحتوي كل علامة من علامات التعجب هذه صورة شعرية جديدة، ومن تلك اللحظة فصاعداً نلاحظ تكراراً شديداً للصور البيانية، فعلى الأقل ثلاثة أرباع ما يقوله تايمون من الآن فصاعداً يلبس ثوب الصور البيانية التي تضيء ضوءاً كبيراً على شخصيته. وإذا حاولنا أن نفسرها وأن نفهم نوعيتها وموضوعها ودلالاتها فإنه من الأفضل لنا في الوقت نفسه أن نصف ما يحدث في داخل تايمون نفسه. وربما نتذكر الملك لير في هذا المجال. ففي كل من المسرحيتين نجد تشابهاً ملحوظاً بخصوص الموقف الداخلي ومن هنا جاء التناسب بين وظيفة الصورة الشعرية وموضوعها. إن كلا من لير وتايمون منبوذان في كلا المسرحيتين. والثروة في الصور الشعرية تمتد

من اللحظة نفسها التي يصبح فيها تايمون ولير كمتبونين يعلان ما يترأى لهما في وحدتهما. ولغتهما تظهر رؤى داخلية إلى الوجود بالمعيار نفسه الذي تقطع به صلتهم مع عالم البشر. وكثرة وتكرار المونولوج يفسران لنا هذه العملية. وبالإضافة إلى ذلك فإن كلا من تايمون ولير بعد أن فشلت كل العلاقات الإنسانية يبحثان عن علاقة بالقوى الأعلى من القوى الإنسانية (هذه القوى في الملك لير هي العناصر، وفي تايمون الطبيعة والأرض). وفي النهاية يمكن أن نقارن بين لير وتايمون حيث إن اللعنات التي تكاثرت على أعدائهما الشخصيين تمتد لتشمل البشرية بأسرها. وكما هو الحال في لير فإن المؤسسات الأرضية تمر أمام عيني تايمون الداخلية وتلعن واحدة وراء الأخرى.

ويمكن التمييز بين الموضوعات الرئيسية في هذا السياق من الصور الشعرية في هذين الفصلين. فالموضوع الأساسي للمونولوج الأول (الفصل الرابع، المشهد الأول)، والذي يتكرر في المشاهد التالية هو رغبة تايمون في تحطيم كل شيء بدءاً من رغبته في أن تنهار أسوار أثينا وتتجه أفكاره إلى مجال الطبيعة الإنسانية. تصبح السيدة العجوز غير متعفة! وتفشل في تعليم الأطفال الطاعة (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٣)، وتتحول كل القيم إلى نقيضها. فالطهارة تتحول إلى إباحية والأمانة تتحول إلى سرقة والعدالة تتحول إلى ظلم، وهكذا تنهال اللعنات فوق بعضها بعنف لم نسمع عنه من قبل:

يا وصيفة اهرعى إلى فراش مولاك

فسيدتك ربيبة ماخور! يا ابن ست عشرة

انتزع العكاز الموسد من أبيك الأعرج العجوز

وافلق به دماغه!

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٣)

وانتقال اللجوء إلى المرض واضح، لأن المرض هو أقوى قوة تؤدي إلى التدمير:

يا طواعين علفة بالبشر

اسكبي ما لديك من حمى مهلكة معدية

فوق أثينا التي حان حينها للبلاء

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٢١)

والباعث للحديث عن المرض هو أقوى البواعث. وتنتشر في الفصلين الأخيرين دعوات باجتلاب المرض ولعنات بطول الطاعون وصور شعرية ناتجة عن المرض.

إن تكرار الصور الشعرية عن المرض في المسرحيات الأخيرة شيء معروف، وبالمقارنة بالصور الشعرية عن المرض الموجودة في المسرحيات التاريخية، فإن هذه الصور تبدو أكثر واقعية ولها طبيعة حادة ومحركة للتقاسم^(١). إن تليمون يقدم لنا التعبير الأكثر تركيزاً لهذه الرمزية الخاصة بالمرض. وترخر بلغته يمثل هذه الصور الشعرية مثل القرحة والطاعون^(٢) والسل والكساح والتسمم والجذام وعرق النساء.

وهذا الباعث المستمد من المرض يجد تعبيراً واضحاً في الأحداث الحقيقية فوق خشية المسرح: في الفصل الرابع يتقابل تليمون مع القتيق من الساقطات ويأمرهما بنقل أمراضهما لجميع الطبقات ولجميع شروعات الرجال (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٥١)، وأخيراً فإنه يسعى أن يعم الطاعون وينتشر السم عندما يقول لأكسيبياديس:

(١) انظر وقارن سيبرجيون الصور الشعرية عند شكسبير من ١٢٩ والمصطلحات التالية.

(٢) يظهر الطاعون ثلاث عشرة مرة، والجذام ثلاث مرات، والسل مرتين، والسم ست مرات.

كن مثل وباء السماء عندما يشاء جوبيتر

أن يبعث سمومه فى الهواء للموبوء مخيما

فوق مدينة موغلة فى الرذيلة

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٠٨)

وهذا الجو الموحى بالمرض والتحلل والتعفن الذى يتواجد فى كثير من مسرحيات الفترة الأخيرة كقناع مظلم، كان موضع تفسيرات متباينة. والسؤال المطروح الآن هو هل لنا الحق أن نصل إلى استنتاجات بخصوص الحياة الشخصية لشكسبير نستنبطها من هذه الوفرة فى الصور الشعرية عن المرض. ومع ذلك فمن المؤكد أن شكسبير استخدم رمز المرض فى كل الحالات التى أتاح فيها الترتيب الطبيعى المتناسق للأشياء الفرصة للفوضى والفساد غير الطبيعى. ويجب ألا ننسى هذه الأهمية الخاصة لصور المرض الشعرية رغم أننا قد نعترف أن استخدام هذه الصور اللافت للانتباه فى المسرحيات الأخيرة ربما يوحى بعلاقته بنظرة شكسبير التى تزداد تشاؤما.

وبالإضافة إلى صور المرض الشعرية فإن الصور الشعرية عن الطبيعة تلعب أهم دور فى الفصول الأخيرة^(١).

فبالنسبة لتايمون تحل الطبيعة محل الإنسان، وبدلا من التحدث مع الناس فإنه يتحدث الآن مع الطبيعة:

أيها الشمس المباركة يا باعثة الحياة، استلنى من الأرض

(١) لقد أوضحت سيرجيون بطريقة مقنعة كيف أن صور المرض الشعرية فى هاملت تعكس وجهة نظر شكسبير عن مشكلة هاملت (الصور الشعرية عند شكسبير).

رطوبة العفن تحت فلك شقيقتك

انشرى العدوى فى الهواء.

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١)

وهذا يذكرنا بلير ومناجاته للعناصر، فالمقطوعة هى بداية لسلسلة جديدة من الأفكار التى تجد تعبيراً لها بالصور البيانية، وفى الطبيعة أيضاً يرى تايمون الصراع والازدراء وعدم الانسجام، ويرى التعارض فى الوجود التلقائى للشمس والقمر، ويرى احتقاراً متبادلاً ونفاقاً متبادلاً. وهكذا تظهر كل الأفكار هنا على هيئة صور بيانية خيالية ورؤى مرنة. والأبيات الأخيرة فقط هى التى ترجع إلى لغة مجردة أكثر وتصل إلى النتائج المنطقية من تلك السلسلة من الصور البيانية:

كل شىء منحرف

لأشياء مستقيم فى طباعنا اللعينة

سوى النذالة المباشرة.

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٨)

ونستطيع أن نلاحظ فى المسرحيات المأساوية الكبرى لشكسبير عنصر الزمن وكيف أن الصور الشعرية تأخذ الإحياء من حادثة حقيقية تحدث على المسرح. وهذه الحادثة تفسر رمزيًا بواسطة الصور الشعرية. ونرى فى تايمون أن الذهب أحد العناصر الحقيقية التى لها قوة رمزية كبيرة، فهى بالنسبة لتايمون فرصة متكررة لظهور سلسلة جديدة من الصور البيانية (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٦، الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٨٣، الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٥٠). وفى المشهد الثالث من الفصل الرابع نرى كيف أن الموقف الحقيقى يخلق لنا سلسلة مترابطة من الصور البيانية. إن تايمون يحفر فى الأرض بحثاً عن الجذور وعلى هذا فهو يخاطب الأرض قائلاً:

يا لم الجميع ، أنت
يا ذات رحم لا يحد وندى لامتناه
تلد وتغذى الجميع من معدنك ذاته
لبنك المغرور الإنسان الصلف تتفخ أوداجه
ومنه يولد للضفدع الأسود والصل الأزرق
والسمندل المذهب وقتاك اللبيب الأعشى
وكل كربه مولد تحت السماء الصافية
حيث يرسل هايريون أشعته مانحة الحياة
لمنحيه ذلك الذى يكره جميع من أُنجبت من البشر
من لدن صدرك الرحيب جنرا بانسا واحدا
احملى رحمك الخصب الولود
وامنعيه أن يخرج مزيدا من البشر الجحود
لحبلى بالنمور والتنانين والذئاب والنبية

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٧٧)

ويعود تليمون هنا إلى الأرض وإلى الطبيعة تماما كما عاد لير إلى الطبيعة
بعد أن خنله للناس. ولكن فى الوقت نفسه تخلق هذه الأشعار الجو الجديد للطبيعة
الذى يهيمن على الفصلين الأخيرين ويتنشر لوسع من ذلك. وعالم الحيوانات

والنباتات تبعث فيه الحياة ومن تلك اللحظة فصاعداً يشكل لغة المسرحية^(١). وهذه الخلفية للطبيعة في الفصول الأخيرة تعد نقيضاً للجو الرمزي للفصول الثلاثة الأولى. فهناك كانت النغمة الأساسية تحكمها رموز الفخامة والاحتفالية والثقافة (الجواهر والذهب والأواني الغالية والهدايا). وبالإضافة إلى ذلك فإن الفصلين الأخيرين تتور أحداثهما في الهواء الطلق وهكذا ينعكس الموقف الحقيقي على الصور الشعرية.

ونتيجة لذلك فإن الكثير من الصور الشعرية غامضاً. وعندما يقارن تايمون أصدقائه الزائفين بأوراق الشجر المتناثرة بواسطة عواصف الشتاء ويقول إنها تركته وراءها عارياً أمام كل عاصفة تهب، فإننا قد نلاحظ أن هذه الصورة البيانية تشير في الوقت نفسه لموقفه الذي ترك فيه مهجوراً في الغابة وهو موقف ذكرنا به أليمانتوس قبل قليل عندما قال لتايمون:

ناد على المخلوقات

التي بعريها للطبيعي تعيش عرضة لكل نقمة من السماء الحاقدة

والتي جسومها للعارية بلا ماوى تلتحفه عناصر الطبيعة المتطرفة

(١) إن عالم الحيوان يتمثل بصورة حقيقية على نطاق واسع في قائمة تايمون الطويلة (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٢٩)، فتحن نسمع عن الأسد والثعلب والحمل والحمار الصغير والذئب والنمر والدب والحصلان. وتصبح الطبيعة حية عن طريق إشارة أليمانتوس إلى تلك الأشجار والطحالب التي عثقت أكثر من النسر وإلى جداول المياه الباردة المغطاة بالثلج (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٢٣)، وعن طريق التشبيه بأشجار البلوط (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٤٤٢)، وعن طريق وصف تايمون البسيط لأشجار البلوط التي تحمل الثمر والبنور القرمزية للورد اليرى وربة البيت الجادة والطبيعة فوق كل شجيرة تضع لمساتها الكاملة أمامك (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٤٢٢) عن طريق وصف شاطئ البحر... إلخ.

مرغمة على مجابهة الطبيعة الضارية

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٢٧)

وفى خطب تايمون التى يقدمها فى هذه الفصول الأخيرة تجد اتجاهها فى التفكير مختلف تماما عن اتجاهه فى الحوارات الأولى والأحداث فى هذه الفصول الأخيرة ليست مهمة لذاتها، إنها أهم كثيرا من اتجاه تايمون الروحي الأساسى وهو كراهيته للبشرية وسلبيته وميله إلى التدمير، تلك الخصال التى تلقى تشجيعا جديدا ويمكنها أن تخلق مجالات خيالية جديدة. انظر إلى مواجهة تايمون مع العاهرات ومع سيبياديس ومع اللصوص فى ضوء هذا . وكل واحد من هؤلاء يتطور داخل تايمون إلى سلسلة من الصور الشعرية التى تتسج خيوطها عن طريق الارتباط الصريح والتى تتخلى فى الحال عن ظروفها المادية.

وتلك المواجهات تعد فرصة لتايمون لى يعلن من جديد عن رغبته لقلب كل القيم عالميا. وذلك ثم كان مميزا للمونولوج الأول فى الفصل الرابع المشهد الأول. وهكذا فإن العذراء العجوز والطفل يعاودان الظهور فى خطابه لسيبياديس فى شكل بواعث لاحظناها فى الفصل الرابع المشهد الأول. والمواجهة مع اللصوص تعطى لتايمون فرصة للنظر للعالم كله كتعبير عن اللصوصية وبذلك تنشأ سلسلة جديدة من أمثلة الصور البيانية:

... سأعطيك سوابق على السرقة

الشمس سارقة، وبقوة جذبها العظيمة

تسرق البحر الفسيح. القمر سارق متمرس

فنوره الشاحب يخطفه من الشمس

البحر سارق، موجه السيل يذيب

القمر ويحيله دموعا أجاجا

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٤٣٨)

ومثل هذه الأحاديث رغم أنها ظهرت في شكل حوار نادر ما تكون موجهة إلى الشريك في الحوار. وتكس الصور الشعرية هنا يبين مرة ثانية أن التركيز يتم على عقدة التمثيل الداخلية. والشخصيات الأخرى هي مجرد مناسبات لمثل هذا التحليق الخيالي. إن مثل هذا التفكير في الصور الشعرية هو الذي يطلق لنفسه العنان والتحرر من موقف الحوار الوارد في الملك لير. ففي لير كانت هذه التأملات ما زالت ترتبط بالحدث. ولكن مع تايمون هناك تحرر مدرك من تأثيرات العمل الدرامي الثابتة. وهذه المناظرات التي يقيمها تايمون مع القوى العامة ومع العناصر الطبيعية يظهر لنا دائما على هيئة استطراد أوجملة اعتراضية. وهكذا يعطينا تايمون هنا انطبعا بأن المسرحية ليست كاملة^(١).

(١) انظر كتاب لونا إليس فيرمر المعنونة تايمون الأثيني: مسرحية لم تنته، ١٩٤٣، ص ٧١.

الباب الثالث

**الصور الشعرية في "رومانسيات شكسبير"
("العاصفة" و "حكاية الشتاء" و "سيمبيلين")**

الفصل الأول

مداخل خاص

كان من الممكن لنا أن نعمم بخصوص استخدام أسلوب الصور الشعرية في مسرحيات شكسبير الأولى، ولكن كلما تقدمت دراستنا في فحص الصور الشعرية في درامات شكسبير الوسطى ومأسوياته اللاحقة، كلما أصبح من الصعب أن نصدر أى حكم عام عن الصور الشعرية ليس في مسرحيات بمفردها ولكن في كل مجموعة المسرحيات. ومن ملامح تطور الصور الشعرية عند شكسبير للزيادة في التنوع وفي الثراء. لقد وجد شكسبير استخدامات درامية أكثر حول إليها الصور الشعرية بطريقة تلقائية وكذلك أنواع وأنماط وتقسيمات فرعية للصور الشعرية المطورة. وكما رأينا فإن طرق الربط بين الصور الشعرية أصبحت أيضا متشابهة ومتنوعة. وعلى ذلك فلو أننا قمنا بمحاولة لنقول بضع كلمات بصفة عامة عن استخدام شكسبير للصور الشعرية في المسرحيات الرومانسية قبل الدخول في مناقشة المسرحيات كل على حدة، فيجب أن نلتزم الحرص اللازم ويجب ترك هامش عريض لاستثناءات هذه القواعد العامة.

وإذا دققنا النظر في الصور الشعرية في المسرحيات الرومانسية، فإن ذلك سوف يساعدنا بالتأكيد على إحضار القول الذى تكرر كثيرا بأن مسرحيات شكسبير الأخيرة عامرة بالخيال الضعيف وضعف قوة التعبير وقد الحيوية ونقص الاهتمام بفكرة الحرفية. إن هذه النظرة قد انتقت بصورة مقنعة وثبتت بطلانها عن طريق الدراسات الحديثة عن مسرحيات شكسبير الأخيرة، وخاصة الدراسات التى قام بها

ى. م. و. تليارد و. ح. ولسون نايت و. س. ل. بيتل^(١)، والفصول التالية تدّين لها بالكثير. ومن بين الموضوعات المتعددة التى ناقشها المؤلفون الثلاثة تحتل الصور الشعرية مكانا مرموقا.

وبصفة عامة يمكن أن نقول عن المسرحيات الرومانسية إن سرعة إيقاع الكلام والأحداث قد هدأت. ولدينا أمثلة قليلة جدا فقط عن هذا الحوار منقطع الأنفاس الممتد، الذى نجده دائما فى المسرحيات المأساوية (المشاهد الأولى مع ليوننت فى حكاية قصة الشتاء ومشهد إيلكيمو مع إيموجين تقترب من هذا الوصف ولكنها رغم ذلك ليست بالصورة نفسها.

ونتيجة لذلك فإننا نادرًا ما نجد هذا النوع من الصور الشعرية الخالية من العواطف والمفاجئة والمركزة بدرجة شديدة ويبدو فيها أن الصور البيانية تتداخل مع بعضها وأن الفكرة تكون أسرع من اللغة على حد قول داودن فى عبارته التى ما زالت سارية. وبدلاً من ذلك فإن تحرك الحدث البطيء وكذلك بطء الكلام، يوفر لنا صوراً شعرية أحسن، وحتى من أجل تطوير الصور الشعرية التى تذكرنا بطريقة شكسبير فى المسرحيات الأولى، ونرى ذلك واضحاً فى "سيميلين". ولدينا أيضاً صور شعرية وصفية وتصويرية تساعد على خلق جو غنى للطبيعة فى هذه المسرحيات. إن الهدوء والجمال المنتشران على الأقل فى أجزاء كبيرة من هذه المسرحيات يجد نظيره فى صور شعرية غاية فى الرقة والغموض كما يحدث مثلاً فى الفصل الرابع من "حكاية الشتاء" لو فى مشاهد قليلة من العاصفة. وهذا المزج الشعرى الغريب يبين ما هو بعيد وما هو حى، بين الغرابة والحقيقة. والذى يميز بعض الصور الشعرية لبروسبيرو وإريال وبرديتا وإيموجين، يبدو سائداً فى جو المسرحيات الرومانسية ولا يصلح فى أى مجموعة أخرى من المسرحيات.

(١) ى. م. و. تليارد "مسرحيات شكسبير الأخيرة"، لندن ١٩٣٨، ج. ولسون نايت "تاج الحياة"، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٤٧، س. ل. بيتل "حكاية الشتاء"، ١٩٤٨.

وأما عن توزيع الصور الشعرية على المسرحيات التى لدينا بالمقارنة بالمسرحيات المأساوية، فهناك تناقض أقوى بين مشاهد لا تكاد تحوى صورا شعرية على الإطلاق ومشاهد أخرى نجد فيها قطعا طويلة معبأة بالصور الشعرية كالسجاجيد متعددة الألوان. ويبدو الحدث معلقا بينما هذه السجاجيد تنتشر والصور الشعرية ليست شاذة أو ثانوية، ولكن حياة وجوهر المشهد كله يتحدث من خلالها. إن "العاصفة" و"حكاية الشتاء" ستعطينا أمثلة لهذا التركيز وهذه الكثافة الغريبة للصور الشعرية. وبصفة عامة فإن المسرحيات الرومانسية فيها كثافة أقل واستمرارية أقل للصور الشعرية. وفي "الملك لير" وفي "ماكبت" فكر شكسبير باستمرار فى الصور البيانية التى تحمل معنى رمزيا لدرجة أننا لا نستطيع أن نفهم أهمية المسرحية المأساوية ودلالاتها دون فهم صحيح لأنماط الصور الشعرية. ولا نستطيع أن نقول هذا بتأكيد مشابه بالنسبة للمسرحية الرومانسية. والصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير الأخيرة تطرح علينا من بعض النواحي مشكلات مختلفة وبالتالي تتلقى نقاطا قليلة من الموضوعات المتعددة، وتلك النقاط يبدو أنها تستحق فحصا أكثر دقة وربما تلقى بعض الضوء على العلاقة الموجودة بين الصور الشعرية من ناحية وبناء الشخصيات الخاصة بالمسرحيات من ناحية أخرى. و"العاصفة" مع أنها للمسرحية الأخيرة فى المسرحيات الثلاث ستناقش أولا لأنها خير ما يمثل بعض وظائف الصور الشعرية.

الفصل الثانى

العاصفة

نشعر عند قراءة أو مشاهدة "العاصفة"، أن المتاح لنا من مواضع للخلاف فى هذه المسرحية أكثر من الإنسان وقدره، ويبدو فيها أن الطبيعة والعناصر دخلت ضمن الأحداث التى تمتد فيما وراء الشخصيات على المسرح. ومثل هذا النوع من المسرحيات كما رأينا فى "الملك لير"، تعطى للصور الشعرية تعبيراً لهذه القوى المصاحبة وهذا المجال الخاص بالإنسان الراقى. وعلى ذلك فإن الصور الشعرية أكثر من وسيلة لخلق الجو والخلفية أو للتأكيد على الموضوع الأساسى للمسرحية. وبالإضافة إلى ذلك فإن العاصفة هى إحدى المسرحيات التى يلعب فيها العنصر الفائق للطبيعة دوراً كبيراً. وهذه للمسرحيات فيها تشابهات قوية فيما يختص بالصور الشعرية لأن الصور الشعرية وسيلة رئيسية لهذه القوى الفائقة للطبيعة التى لا تدخل المسرحيات فقط عن طريق شخصيات معينة مثال إيريس. وفى "العاصفة" نجد أن المشهد الطبيعى للحدث له أيضاً أهمية أعمق. إن الجزيرة الساحرة التى تصبح مليئة بالحياة عن طريق ثروة من الصفات الخاصة والسمات المادية هى أكثر من مجرد مكان للمسرحية أحسن اختياره. وإذا قلنا إن العاصفة لها دلالة أكثر من كونها مجرد خلفية فإن ذلك يكون قولاً مكرراً ومبتذلاً^(١). ومع ذلك فنحن نرى هذه الدلالات الأعمق عن طريق تلك الصور الشعرية.

(١) إذا أردت مناقشة مفهوم الصور الشعرية فى "العاصفة" عند شكسبير فنظر ج. راسون نليت "العاصفة عند شكسبير"، لندن، ١٩٣٢.

إن توزيع الصور الشعرية في المشاهد الفردية ووظيفتها في بناء الدراما يثبت صحة النمط الذي بنى عليه بناء العاصفة وفي هذا المجال يختلف الأمر عن المسرحيات المأساوية. ففي العاصفة تأتي الكارثة الفعلية في البداية وليس في النهاية أو في وسط المسرحية. وكل شيء يستمد ويتطور من هذه البداية. وهكذا فإن الصور الشعرية في هذا المشهد الأول، التي تقوم بدور الروابط مع الأحداث السابقة ليس من وظيفتها الإعداد أو التمهيد لما سوف يأتي. إنها تذكر للأحداث الماضية وصدى ورأى مشترك. إنها توظف ذاكرتنا فيما يختص بما حدث، والطريقة التي تسود بها حادثة فعلية للمسرحية كلها عن طريق الصور الشعرية مثال جيد لتقنية شكسبير واستخدامها في مسرحياته الأخيرة في بعض الأحياء، وهذه الطريقة هي تحويل الصور الشعرية الرمزية الكثيرة الاستعمال إلى أحداث فعلية^(١).

وعاصفة البحر تدور في مخيلتنا مع تذكر الرياح والماء والعناصر المتصارعة تشكل إحدى السلاسل الرئيسية للصور الشعرية التي تتدفق من خلال المسرحية من المشهد الثاني فصاعدا. ولن يكفي أن نعدد كل هذه الفقرات.

ومما يساعد على توضيح ذلك أن نتعرف على الطرق المتنوعة والملتوية التي يستخدمها شكسبير لكي نقدم هذه الصور الشعرية التي غالبا ما تشير إلى البحر وإلى العناصر بطريقة غير مباشرة وغير إقحامية. ومن الممتع أيضا أن نلاحظ كيف أن الإعصار والبحر ينعكسان بطريقة مختلفة تماما عن طريق كلام الشخصيات المتباينة. وأخيرا نقول إن طريقة شكسبير في توزيع الصور الشعرية على الفصول والمشاهد يلقي بعض الضوء على هذه التقنية الدرامية.

(١) انظر وقلرن: ج ويلسون نايت تاج الحياة ١٩٤٧، ص ٢٠٣، وفي أماكن مختلفة.

وتحن في الفصل الثاني مازلنا تحت تأثير ما شاهدناه قبل ذلك بقليل. وبناء على ذلك فإن الصور الشعرية تمتلئ بأصداء ترجع ذاكرتنا إلى المشهد الأول. ومع ذلك فشكسبير الآن يعدل الموضوع بأن يوظف في ذهنتنا عاصفة أخرى حدثت في الماضي البعيد^(١). وبعد أن أشارت ميراندا للأحداث التي سبقت ذلك مباشرة وذلك عن طريق كلماتها يسعى بروسبيرو أن يرجع بذاكرتها إلى الخلفية المظلمة وهوة الزمن السحيقة (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٤٩)، وبذلك ينشأ تذكر عاصفة أخرى يتحملها بروسبيرو وميراندا عندما طردهما أخوه:

..... وهناك قذفوا بنا

نصرخ للبحر فيزار لنا، ننتهد

للرياح فتشقق برد التهيدات علينا

فتظلمنا بحبها

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ١٤٨)

وهكذا تصبح العاصفتان مرتبطتين بعلاقة تجمع بين الشعور بالذنب والخلاص، وهذه العلاقة تزيد من دلالة الصورة الشعرية عن العاصفة في هذا المشهد. ثم يعود شكسبير إلى الحاضر بأن يجعل ميراندا تطلب من بروسبيرو استخدام العقل لإثارة هذه العاصفة في البحر (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ١٧٥). وبعد ذلك بقليل نرى كائنا هو نوع من روح العاصفة ومن خلال طبيعته التي تشبه الأرواح ينسب إلى العناصر الهوائية. وهكذا فإن الكلمات والصور الشعرية التي تميز إيريال تبعث فيها الحياة في الوقت نفسه بطريقة طبيعية وبطريقة عضوية عالم البحر والرياح والأمواج. ووصف إيريال لما عمله

(١) انظر تيلارد، المرجع السابق، ص ٧٩، إذا أردت معرفة شيء عن الإعصارين في "العاصفة".

أثناء العاصفة البحرية - تبعاً لذلك - يوضح لنا أنه كانت هناك قوى تفوق الطبيعة وراء ذلك. ولكن إذا قارنا وصفه هذا بكلمات ميراندا الأولى عند هبوب العاصفة فستكشف لنا فروق دقيقة:

..... صواعق جوبيتر رسل

قصف الرعد الرهيب، لم يكن أشد آنية
أو سبقاً للمح البصر، وبدا كأن النار والقصف
في الهدير اللاهب يحاصران نبتون بجبروته
وفي أمواجه الجريئة، يرسلان القشعريرة
أجل ، ويرجفان صولجانه الثلاثي المخيف

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٢٠١)

إن خبرة إيريال ورؤيته عن العاصفة مستمدة من أعلى، من المناطق السماوية، وإشارته إلى المشتري وإلى كوكب نبتون^(*) يوحى بالدور الذي يلعبه كإله في هذه العاصفة^(١). وبعد خمسين بيتاً من هذا المشهد يتكرر التعبير عن طبيعة إيريال التي تشبه طبيعة الأرواح بواسطة صور بيانية إيحائية وتزخر بالأفكار:

بروسبيرو: فاستكثرت على نفسك أن تطأ نيز

أليم الأجاج

(*) إله البحر عند الرومان.

(١) انظر الملاحظة عن (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٤) التي كتبها مورتون ليوس ناشر العاصفة في سلسلة آردن.

وتركض على ريح الشمال العاتية

وتقوم بمهام لى فى عروق الأرض

عندما يغشاها

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٢٥٣)

وفى الأبيات يضاف العنصر الرابع للترب، إلى العناصر الثلاثة الأخرى الماء والنار والهواء التى أوحى بها للفقرة الأولى التى تشير إلى إيرىال^(١)، وفى المحادثة بين بروسبيرو وكالبيان يتم إثارة فكرة النبات، ومنظر الجزيرة، فى حين أن الأغنيتين التاليتين لإيرىال تذكرنا مرة ثانية بالبحر. ولكن فى الوقت نفسه هدا البحر عندما وضحت أغنيات إيرىال. والبيت الذى يوحى بتأمر "الرياح الجامحة" يؤيده ما رواه فرديناند لاحقاً:

زحفت إلى هذه الموسيقى على الأمواج

تخفف من غلوائها والتباعى

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٣٩٢)

والأشعار التالية تسبح بخيالنا إلى الأعماق التى - مثل شرايين التراب - لا يمكن أن يصل إليها سوى إيرىال. ونحن نتنقل إلى منطقة السحر عن طريق أعماق البحر والشعب المرجانية واللؤلؤ وتقلبات الجو. وعلى ذلك فإن الصور الشعرية فى تلك الأغاني، تفتح لنا مستوى أعمق للطبيعة، وبذلك نرى تطوراً تدريجياً على مدار المشهد. فالصور الشعرية لا تكرر الموضوع نفسه فحسب، ولكنها تعمقه

(١) انظر وقرن الكلمات التى يقولها بروسبيرو لإيرىال فى نهاية المشهد: أنت ستكون جزءاً من رياح الجبال (٤٩٧).

وتركزه وتصبح صورة عالم الطبيعة التى تتكون فى أذهانتنا وخيالنا تدريجاً أكثر تعقيداً.

ومن زاوية مختلفة تماماً يتم استثارة البحر بقوة فى المشهد التالى، حيث يصف فرانثسكو مقاومة فرديناندو المستميتة ضد البحر المعادى^(١). وسنرى أن هذا العنصر فى الطبيعة قوة معادية تهدد وجود الإنسان، ويتكرر التأكيد عليه من خلال الصور الشعرية. ولكننا نتذكر بطرق غير مباشرة تماماً عنصر الترطيب فى هذا المشهد والحوار بين سيباستيان وأنطونيو فى محاولة كل منهما لمعرفة الآخر فيه مسحة من الصور الشعرية عن البحر^(٢):

سيباستيان: حسنا إننى للماء الراكد بين المد والجزر

أنطونيو: سأعلمك كيف تتحرك

سيباستيان: علمنى، فالجزر

هو ما يلقننى الخمول الوراثى

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٢٢٢)

(١) رأيت يضرب الأمواج تحته ويركب غولايها. لقد وطأ للماء، ملقيا عنه بعداوته، وبصدره تلقى عاليات العوارم التى ولجته، ولبقى رأسه الجرىء فوق الأمواج المقتلة، وبذراعيه السليمين راح يضرب بقوة مجدفا نفسه إلى الشاطئ الذى طأطأ على قاعدته المتأكلة بالموج، كأنه ينحذى لإن (الفصل الثانى، المشهد الأول، الأبيات ١١٥-١٢١).

(٢) كلمت بروسبيرو فى المشهد الأخير للمسرحية:

... جعل لإراكم يرتفع ومدد القلم

سيلاً قريبا شطآن العقل التى

هى الآن طينية ملوثة

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٧٩)

وبالمثل فإن الصورة الشعرية التي استخدمها جونزالو مع الدعابة السيئة
لأنطونيو تتمشى مع الصورة الشعرية للعاصفة:

جونزالو: مولاي للكرم، طقسنا جميعا يكفر

عندما تغيم نفسك.

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٤١)

والفصل التالي يحتوى على تنوع آخر ملقت للانتباه في الصور البيانية عن
العاصفة. إن رؤية ترنكولو للعاصفة وفيها صورته. عن السحاب الأسود الذى يشبه
قصف القنابل الشديد الذى يوقع المشروب من الكأس (الفصل الثاني، المشهد
الثاني، بيت ٢١) يبين لنا كيف تنعكس العاصفة بصورة مختلفة على كلام
الشخصيات حسب طبيعتهم ومزاجهم. إن ترنكولو يقرأ هنا حالته وهو ثمل فى
أشكال السماء^(١).

وفى الفصل الثالث، المشهد الثالث، نجد أن ملاحظة ألونزو والبحر يسخر
من بحثنا للمحيط فى أرجاء الأرض (بيت ٩) عندما تضل مجموعته الطريق فى
الجزيرة. هذه الملاحظة هى أحد المراجع الصغيرة الأخرى فى حين إن كلام
إيريال الطويل فى المشهد نفسه (٥٣) يلخص موقف الخونة الثلاثة، من الطبيعى
أن يحتوى صورا شعرية أكثر كثافة وأكثر تنوعا تشير إلى البحر وإلى العناصر
والرياح والمياه. هذا هو عالمه وعلى ذلك فمن الطبيعى أنها تحدث عندما يبدأ

(١) ويمكن أيضا ملاحظة أن البحر يتكرر فى أغاني ستيفانو فيما بعد فى هذا المشهد، باستثناء "حلم ليلة
صيف" و"الملك لير"، نجد فيها هذا الكم الهائل من النباتات والفواكه والحيوانات. وبالمقارنة بـ "حلم
ليلة صيف"، فإن عالم الأزهار وعالم الحيوانات فى "العاصفة" أقل جمالا وأقل انتماء إلى عصر
اليزابيث، وأقل شعرية، وخاصة إذا نظرنا إلى بيامونت ولفنشر لتوضيح المقارنة فهناك زهور أقل
وأعشاب وجذور وفواكه أقل من النوع الذى ينمو فى تلك البلاد.

إيريل فى خطاب أطول. ولكنها فى الوقت نفسه تتوافق والموقف الدرامى هنا، لأنه قبل أن ينتهى هذا المشهد يبدو أنه من المناسب أن تؤكد على قوة العناصر والعجز الكامل لمجموعة ألوتزو. والأبيات التى قالها ألوتزو قرب نهاية المشهد، وهى غنية بالصور الشعرية الإيحائية، تضيف مواصفات أخرى لهذه الصورة للبحر وللعناصر وتشكل استمرارية عضوية لكلام إيريل.

وفى الوقت الذى تسير فيه الصور الشعرية فى الفصل الرابع فى مسارات مختلفة، فإن العناصر فى الفصل الأخير تعود مرة ثانية، وتندمج فى الكلام الرائع فى خطبة الوداع لبروسبيرو. وهذا الكلام - إذا نظرنا إليه فى إطار البناء الدرامى - له وظيفة، وهى استثارة جديدة لقوى الطبيعة والعناصر التى ترافق الحدث باستمرار وتدخل عليه تعديلًا من حين لآخر وهذا الكلام يشير إلى الذروة وإلى التخليص الذى يتداخل نسيجه فى رؤية شعرية لعالم العناصر الأربعة فى العالم، التراب والنار والماء والهواء.

وهذه الأبيات فى موسيقاها وألوانها تعد من بين أجمل وأغنى المسرحيات الرومانسية لشكسبير:

... أعتمد أنا

شمس الظهيرة، واستدعيت الرياح المتمردة

وبين اليم الأخضر والقبة الزرقاء

أطلقت حرباً مزمجرة للرعد للقاصف الرهيب

أعطيت نارا، وسنديانة جويتر المتينة شقتها بقذيفته

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٤١)

ووعد بروسبيرو الأخير بالبحار الهائلة والزوابع التي تبشر بالخير (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٣٢٦)، هذا الوعد هو الحلقة الأخيرة في تلك السلسلة من الصور الشعرية ويدل على النهاية السعيدة للمسرحية، ويعطينا صورة مناقضة لما حدث في البداية في الفصل الأول.

ندرك جميعا الجو القوى للأرض والذي يسود المسرحية. وهذا فلما يحدث في مسرحية أخرى لشكسبير.

ومما يضىء لنا الطريق أن نتتبع كيف يخلق شكسبير هذا الجو الأرضي المركز وكيف يتغلغل في عالم الحيوان والنبات. وبالطبع فإن كاليبان هو العنصر الأساسي بهذا الخصوص. وينبثق منه حقا جو أرضي وهو الذي يلعب عند ظهوره لأول مرة بأنه تراب. في حين أن إيريال وهو روح من الهواء ينسب إلى العناصر المتحركة، فإن كاليبان من الناحية الأخرى في جو طبيعي يعيش في عالم الحيوان المتدنى. وخياله تحكمه الحاجات البدائية في الحياة، وهو يعبر عن هذا عن طريق لغته.

والحوار بين بروسبيرو وكاليبان عند ظهور كاليبان لأول مرة سوف نناقشه في مجال آخر، ولكن ما يجب ملاحظته كيف أن التفاصيل الحسية والمعنوية موجودة في هذه الأبيات الستة التي ينفوه بها كاليبان قرب نهاية الفصل الثاني:

أرجوك دعني آخذك إلى حيث التفاح يوقع

وبأظفاري الطويلة سانبش لك عن جوز الخنزير

وأريك عش الزرياب وأعلمك كيف

تتصب فحا للقرد السريع، سأخذك

إلى عنقيد البندق وأحضر لنا أحيانا

نوارس فنية من الصخر. لنذهب معي؟

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٧١)

وهكذا يتم استدعاء عالم النبات وعالم الحيوان في الجزيرة باستخدام لغة كالبيان. ومع ذلك فهو لا يتحدث عنهما فقط ولكنه يتحدث أيضا عن الأصوات والضوضاء الغامضة في الجزيرة الساحرة التي، كما أوضح سبيرجيون، تشكل أحد البواعث الأساسية في الصور الشعرية للمرحية^(١).

ولكن هناك طرق كثيرة غير مباشرة يشكل شمسبير - عن طريقها منذ البداية في أذهاننا - صورة تربة الجزيرة للغنية بنباتاتها الغريبة. ورغبة جونزالو التي يعبر عنها في نهاية المشهد الأول في حيازته لفدان من الأرض القاحلة المليئة بالعشب الطويل والنباتات الخضراء الشائكة أو أي شيء (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٧٠) يمكن انتقاؤه بهذا الخصوص، وكذلك تهديد بروسبيرو لفرديناند:

.... ولسوف يكون طعامك

رخويات الجداول الجارية والجذور الذليلة

والقشور التي كانت تحتضن البلوط

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٤٦٢)

والكلمات التي يصف بها جونزالو الحشائش في الجزيرة على أنها ناضرة وفيها الشهوة - وذلك في بداية الفصل الثاني - يمكن في الواقع أن تكون شعاعا

(١) إن الفقرة الجميلة التي يصف فيها كالبيان هذه الأصوات الغريبة (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٤٤) تتناقض بصورة ما مع فكرة أن كالبيان قطعة من تراب فائدة الشاعر. وقد ذكر هذا للنقاد الأوائل (انظر مثلا: مقدمة مورتون لوسي لطبعة مسرحية "العاصفة" سابقة الذكر، المقدمة، ص ٣٠).

لفقرات الصور الشعرية الحسية التي تحدثت عنها إيزيس وسيريس في الحفل
الراقص المشهور في الفصل الرابع.

إن موضوع الخصوبة و الحيوية والنمو والنضج الذي تمت الإشارة إليه
سابقا يجد هنا مجالا للتعبير عند تطبيقه على الزواج المنتظر بين ميرندا وفرديناند.
ونقول إن شكسبير لم يركز على غزارة الأحاسيس ووفرة الصور الشعرية كما فعل
في الأشعار المتبادلة بين سيريس وإيزيس:

أيا سيريس يا ربة السخاء والندى، حقولك

التي يمرع القمح فيها والشعير والجودار والحمص والشوفان

وجبالك المعشوشبات التي تسرح الخراف فيها وترعى

ومروجك البطحاء أكوام القش فيها علف لها

وضفافك التي فاضت بالحلفاء والأقاحي

يوشيها بأمر منك نيسان إذ ينهمر

ليجعل لباكرات الحور تيجانا عفيفة، وأجام الرتم التي

يحب أفياءها الأعزب المطرود

أضناه من الغيد الهوى، والكروم الحاضنات عرائسهن

والساحل العقيم الوعر بالصخور

حيث رحت أنت تتسمين الهواء

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٦٠)

وبالمقارنة بفقرات مشابهة تتكرر في إطار علم الأساطير الخاص بالرعاة
مع كتاب مسرح معاصرين خاصة فلنشر، فإن الصور الشعرية لشكسبير توضح لنا

قدرا كبيرا من التركيز وثناء التفاصيل المادية وقربها من التراب الحقيقى. وهذا الخيال فى الفقرات يبين لنا مرة ثانية التوازن الناجح بين الفكر والتعبير الذى لم يكن ناجحا فى المسرحيات المأساوية. وفى هذه الأشعار كان هناك وضوح وتوازن، وكانت الأشعار قد اختيرت بدقة، واختيرت لها صفات مناسبة متفردة تكشف عن صورة كاملة ثرية للعالم الأرضى. ولا نضطر إلى إعمال الخيال لكى يضيف شيئا فالفقرات غنية بمحتوياتها. وبالتأكيد أراد شكسبير أن نستوعب هذا الانطباع عن الحقيقة المركزة الحسية، وعن البداية الجديدة المليئة بالأمل التى تكشفها الصور الشعرية فى هذا الحفل لكى نشعرنا بألم أكثر بالتناقض بين أبيات بروسبيرو الشهيرة التى يعلن فيها أن العالم كله عرض تمثيلى ليس له شأن ولا يتمخض عن شىء.

لقد ذكرنا سابقا أن الطبيعة فى مسرحية "العاصفة" ليست لها سمة جمالية وليست قائمة بذاتها ولكنها تؤثر باستمرار على الوجود الإنسانى بطريقة ما. ولا ينطبق هذا على العاصفة نفسها فقط، حيث تكون العلاقة المتشابكة واضحة تماما، بل تنطبق انطباقا على معظم النباتات والحيوانات المذكورة، لأنها تنشأ بينها وبين الأكم الجسدى علاقة، وكذلك علاقة بين التهديدات بالعقاب وبالمتاعب وبالأحزان. وهكذا يتولد لدينا الانطباع بأن الطبيعة يحيط بها قوى معادية وعكسية تعارض الإنسان أو تستدعى لإيذائه. وهذه القوى المعادية استبدلت فى الفصل الرابع فقط بمدح نعم الطبيعة التى تجود بها.

والصور الشعرية الأولى التى استخدمها بروسبيرو لمقارنة
أنطونيو ب: وغدا اللبلاب الذى يخفى جذعى الأميرى

وأمتض خضرتى منه

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٨٦)

يمكن أن نقبّسها في هذا المجال. وبعد ذلك، وفي المشهد نفسه، يذكر بروسبيرو إيريال بماضيه ويذكره أنه كان محاصرا من سيكوراكس في شجرة الصنوبر المشقوقة (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٢٧٧)، ويهدده إذا لم يلتزم الصمت:

إن تذرمت، لأفلق سنديانه

وأسمرنك في أحشائها العقداء، حتى

تعيط لاثني عشر شتاء بكاملها

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٢٩٥)

ولكن معظم هذه الأنواع من الصور الشعرية يرجع أصله إلى اللعنات والتهديدات التي تدور بين كاليبان وبروسبيرو. ويقدم كاليبان نفسه بالصورة الآتية:

أخبث ما جمعت أُمي من ندى

بريشة غراب من مستنقع مسموم

ألا هبت عليكما ريح جنوبية غريبة

وكستكما بثورا من الرأس حتى القدم

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٣٢١)

ويكون رد بروسبيرو هكذا:

لكلامك هذا ثق أنك الليلة ستصيبك التشنجات

ولسوف تقص نخزات الجانبين أنفاسك والقفاريت

طيلة الليل المدرد ستتشط

وتعمل فيك فتونها، ولسوف تقرض قرصا
بكثافة قرص العسل، وكل قرصة أشد لسعا
من النحل الذي يصنعه.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٣٢٤)

وقد نصيف إلى هذا لعنة كالبيان في بداية المشهد الثاني من الفصل الثاني:

ألا حل ببروسبيرو كل ما تمتصه الشمس
من لوبنة من المستنقعات ورواكذ المياه، وأنزل
داء في كل أنملة من جسده

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١)

ثم سرده بعد ذلك عن كيف أن أرواح بروسبيرو طارده أحيانا مثل
القرود... أحيانا أخرى مثل الضفادع... ويصل إلى النتيجة:

وأنا

تلتف على الأفاعي، وبالسنتها المشقوقة

تفح بي حتى الجنون

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٢)

وفي نهاية الفصل الرابع نرى بروسبيرو وهو يعطى المزيد من الأوامر
لأرواح الانتقام وصور شعرية جديدة عن الحيوانات تبدأ في الظهور:

اذهب ومر عفاريتي بأن تطحن مفاصلهم

بأشد الانتفاضات، وتقتصر عضلاتهم

بتشنجات الشيوخوخة، وترقطهم بالقرص

أكثر مما ترقط فهذا أو نمرا

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٢٥٩)

وكل هذه المشاهد ومعها صور شعرية مشابهة^(١) لها قيمة خيالية كبرى. وجو الجزيرة بحيواناته ونباتاته ليس هو الوحيد الذى يدخل فى سياق المسرحية ولكننا أيضا نشعر فى الوقت نفسه أن هذه الجزيرة تسكنها الأرواح وأن سكانها ليسوا خاضعين لقوة غير مرئية فقط، ولكنهم معرضون لآلام مضنية ومتاعب أيضا. وهكذا ناضل شكسبير ليجعل صورته الشعرية تخدم أغراضا متعددة فى الحال. وبالإضافة إلى ذلك فإن كل هذه الصور الشعرية تظل دائما زركشة بالمقارنة بفقرات كثيرة من حلم ليلة صيف التى كان شكسبير يرغب أن يخلق فيها جو مناسباً. وهى تنشأ من موقف درامى محدد وترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يقدم على المسرح.

ومثال أخير لمعرفة كيف يستثير شكسبير السيناريو فى الجزيرة وفى الوقت نفسه يطور الثيم الخاص بعداء الطبيعة ضد العنصر البشرى الخائن، سنقتبس وصف إيريسال الذى يبين كيف جعل كاليبان ورفاقه يحيدون عن الطريق المستقيم^(٢):

(١) المحادثة بين كاليبان وترنكولو وستيفانو (الفصل الثالث، المشهد الثانى، والفصل الرابع، المشهد الأول)، حيث تتسرب الأشياء الخاصة بالطبيعة عن طريق التهديدات أو كلام إيريسال المطول فى (الفصل الثالث، المشهد الثالث)، حيث يعرض الإنسان والطبيعة على أنها عدوان (الرياح العاتية أغضبت البحار والشواطئ، أيها الكائنات كلها، ضد السلام الخاص بك). وكلام بروسبيرو فى خطبة الوداع (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٣٤) أيضا يصور الطبيعة على أنها مستفزة للإنسان.

(٢) يقتبس د. تليارد الفقرة كلها لكى يصور لنا التناقض الدقيق الذى تعطيه واقعية بروسبيرو فى أقواله الغامضة التى تسبق هذا الجزء.

..... فسحرت آذانهم

بحيث أخذوا كالعجول يتبعون خواري، خلال
مستن العليق وواخذ الوزال والقراص والأشواك
التي انغرزت في كواحلهم الواهنة. وأخيرا تركتهم
في البركة القذرة الآسنة خلف كهفك
حيث راحوا يرقصون حتى تقونهم، ففاقت
البركة النتنة أقدامهم برائحتها الكريهة

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٧٨)

وكل هذه الفقرات من الصور الشعرية لها صفة مشتركة فهي دائما
تلعب بحواسنا، فهي تستهوي حاسة السمع والشم والذوق واللمس. وهذا أحد الفروق
بينها وبين الصور الشعرية في مسرحيات شكسبير الهزلية، حيث كان اللجوء إلى
الحواس أقل كثيرا. فالصور المتعددة التي تثير حاسة السمع وتشير إلى الضوضاء
قد جمعتها سبيرجيون. ولكن لكي نضيف هذه القائمة يجب ذكر الفقرات التي
تستهوي حاسة الشم لأنها تساعد على خلق جو الإحساس الطبيعي الذي يحيط
بالجزيرة مثل المناخ الغريب ويوقظ الإحساس بالغربة والإحساس بالحقيقة المؤكدة
التي نؤمن بأننا اشتركنا فيها جسديا أيضا (وهذا بدوره يتوازن مع جو المسرحية
الذي يفوق الطبيعة وبالتأكيد هناك إشارة إلى الهواء^(١) وإلى صفة المناخ (الفصل
الثاني، المشهد الأول، بيت ١٩٩)، وخاصة في بداية الفصل الثاني:

(١) إن إيريل نفسه ليس إلا هواء (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٢١). وعندما يطلق سراحه يصرخ
قائلا: إنني أشرب الهواء الذي أمامي.

أدريسان: لابد أن أجواءها لطيفة رهيبة خفيفة

فأنفاس الهواء علينا هنا عذبة زكية

سبيستيان: كأن له رثتين متفسختين

أنطونيو: أو كأنه معطر بالأسن

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ٤١)

إن اللعنات السابق ذكرها والتي ألقى بها كاليبان على بروسبيرو كانت تشير إلى الأنفاس التي تتطلق من أراضي المستنقعات ووصف إيريال لمجموعة كاليبان التي انحرفت عن الطريق المستقيم ذكرت البحيرة القذرة التي وخزت أقدامهم^(١). وبالمقارنة بالعدد الكبير من الصور الشعرية الحسية فإن هذه الفقرات التي يفهم من صورها الشعرية شيئاً مجرداً (مثل الاتجاهات أو الصفات العقلية) تكون نادرة وحدثها يندر هنا عن حدوثها في المسرحيات المأساوية. وأمامنا هنا فقرة ضمن هذه المجموعة:

سبيستيان: ولكن ضميرك؟

أنطونيو: أجل سيدى، أين هو؟ لو كان قرحة فى قدمى

لألجأنى إلى خفى، غير أنى لا أشعر بهذا الإله

(١) قبل الآن بقليل قال إيريال عن سلوكهم عندما كانوا يستمعون إلى الطبل، أنهم رفعوا أنوفهم عندما اشتموا رائحة الموسيقى (الفصل الرابع المشهد الأول بيت ١٧٧) وهناك إشارات أخرى للرائحة مثل قول ميراندا: يبدو أن السماء ستمطر قطراتنا تفوح منه رائحة كريهة (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٣)، والبيت الذى يأتى فى أغنية بحار ستيفانو: إنها لم تحب رائحة القار ولا القطران (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ٥٤)، وقول ترنكولو: أيها الوحش، إننى أشم رائحة بول الحصان تأنف منه أنفى (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٩٩).

فى صدرى. لو حال عشرون ضميرا دونى ودون ميلانو

لكانت كالسكر تنوب قبل أن تزعجنى.

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٢٧٧)

إن الصورة الشعرية للضمائر لعشرين يمكن أن تحدث فى المسرحيات الأساسوية، حيث الارتباط بين الأشياء المجردة والفضاء المتسع. إن الارتباطات التى توحى بها كلمات مثل مقند (لزوج كالمربى)، يذوب ترجعنا إلى التراصف الذى ذكر قبل ذلك لهذه الكلمات نفسها^(١). وهى تأتى بطريقة الصور الشعرية التلميحية لفترة التراجيديا عند شكسبير. إن شكسبير يريد أن يدخل فى أذهاننا هذه المسألة الخاصة بالضمير عند أنطونيو وذلك بإدخال مثل هذه الصورة الشعرية، ويفعل ذلك عن طريق التهمك الدرامى. وبسبب حقيقة أن أنطونيو - بواسطة هذه الصورة الشعرية غير العادية - يريد أن يعبر عن عدم اهتمامه بمسألة الضمير. فإنه يجعل الجمهور يدرك القوة الحقيقية للضمير، وكذلك جرم أنطونيو. وتأثير هذه الصورة الشعرية يزداد قوة عندما تحيط به صور أخرى تعبر عن الاتجاه نحو الازدراء وعدم الاحتشام عن طريق المقارنات بالجو اليومى التافه.

وفيما يتعلق بتوزيع الصور الشعرية على شخصيات المسرحية فإننا سنفاجأ، إذا علمنا أن رجال البلاط وخاصة فرديناند، يتحدثون بلغة لا تحوى إلا القليل من الصور الشعرية بالمقارنة بكالبيان ورفاقه وبروسبيرو وإيريال. وإذا بدأنا بكالبيان فهو شخص لا يفكر فى مصطلحات مجردة ولكن فى أشياء معنوية تستعمل بغزارة فى لغته. ولغة بروسبيرو لها المجال الأوسع. إنه يستعمل النغمات المألوفة الحوارية السلسة، وكذلك الأفكار الجدية الشعرية التى تحوى فى داخلها معنى

(١) مناقشة كاملة لمجموعة الصور الشعرية التى استعملت فيها كلمات مقند ويذوب انظر سبيرجيون فى كتابها الصور الشعرية عند شكسبير ص ١٩٦

الشموخ والسمو. وفي هذا الشريان الأخير تستخدم الصور الشعرية غالباً كوسيلة للتركيز. والبيت المشهور الجميل لبروسبيرو يفتبسه النقاد غالباً كمثال لأسلوب شكسبير في الفترة الأخيرة^(١).

ارفعى ستائر عيتيك المهدية

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٤٠٧)

وهذه الكلمات تقال في لحظات التوقع والتوتر المتزايدين، وهي اللحظة التي نرى فيها ميرندا شخصاً غريباً للمرة الأولى في حياتها وقبل أن تسمع أغنيتهى إيريال الشهيرتين والغنيتين بالخيال وبالقوة الشعرية، وفي الوقت الذي أصبح مدلول المشهد أكثر خيالاً وأكثر شعرية. إن كلمات بروسبيرو تحافظ على هذا الجو وتمهد للمواجهة الأولى لميرندا مع فرديناند كما لو كانت الأرواح قد طردت بيد الساحر^(٢).

وإذا فحصنا توزيع الصور الشعرية في المسرحية كلها، فإننا نلاحظ أننا نجد عدداً أكبر من الفقرات الطويلة التي تتكون من صور بيانية بالمقارنة بالمسرحيات المأساوية. إن الجو الذي ينتشر في الدراما كلها يركز على مجموعات من الصور الشعرية التي نسجت بدقة. ويتكرر ظهور هذه الصور في الفقرات عدة مرات قرب نهاية المشهد كما لو كان هدف شكسبير أن يفرض علينا العرض والجو الغريب للمسرحية كلها قبل أن يبدأ جزءاً جديداً من الأحداث^(٣).

(١) انظر طبعة فاريورم (بوخاصة كولاردج)، وفي الفترة الأخيرة جورج ريلاندز في كتابه "الكلمات والشعر"، لندن.

(٢) انظر ملاحظة على هذا البيت كتبها مورتون لوسى.

(٣) انظر وصف كالنيلان لقواكه الجزيرة (الفصل الثاني، المشهد الثاني، بيت ١٧٦)، ووصفه الجزيرة مملوءة بالضوضاء (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ١٤٤)، والفترة المشهورة لأوترو يتزاءى لى أن الموجات العارمة تتكلم.. (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٩٦).

وقرب نهاية المسرحية يزداد ظهور مثل هذه الفقرات المشبعة بالصور الشعرية خاصة في خطب الوداع لبروسبيرو وفي الحفل التمثيلي الراقص. وبعد أن تنتهى المسرحية يبقى فى أذهانتنا وخيالنا ليس فقط تذكر الشخصيات التى رأيناها على المسرح ولكن وبالقدر نفسه رؤية العالم الغريب المرتبط بالطبيعة. لقد أظهر فحص الصور الشعرية فى العاصفة كيف عرض عالم الطبيعة بطريقة حية وحسية ودقيقة. وكما قلنا مسبقا فإن العالم المادى والحقيقى الذى عرض من خلال الصور الشعرية يشكل جزءا متكاملًا فى عالم يفوق الطبيعة تلك المسرحية. إن ما يفوق الطبيعة يكتسب نسبة من الاحتمال وكذلك الإقناع لأنه مبنى على حقيقة راسخة.

الفصل الثالث

حكاية الشتاء

إن قصة الشتاء، وهي ضمن المسرحيات الرومانسية لشكسبير، نجد فيها أوسع استخدام للصور الشعرية. إنها تحتوي على صور رومانسية وشعرية (كما يحدث في أي مؤلف رومانتسي)، وكذلك على صور بالغة الأثر وواقعية من العالم اليومي. وتعرض أيضا أنواعا عقلية من الصور الشعرية، التي تعبر فيها العاطفة والعقل عن نواحيهما، وكذلك الصور الشعرية المعقدة الغامضة التي تستمد تأثيرها من كونها مكثفة وغامضة. وقد أبدى بيثل ملاحظة (وقد دال عليها بواسطة أمثلة أحسن اختيارها) تقول: إن قصة الشتاء نجد فيها استخداما للصور الشعرية والمفاهيم، تعيل أكثر إلى عهد يعقوب منها إلى عهد اليزابيث^(١). وهكذا نجد أن الصور الشعرية عند شكسبير لا تتطور فقط على طول الأبيات التي فيها التطور الفني لشكسبير نفسه، بل إنها تعكس التغيرات التي يمكن أن نلاحظها في الانتقال في الأسلوب الشعري من العصر اليزابيثي إلى عصر اليعقوبي.

إن "حكاية الشتاء" تكشف اتجاه شكسبير من نواح كثيرة يمكن أن نلمسها في تاريخه الدرامي كله، وهي تصبح أكثر تباينا قرب النهاية: محاولة إقامة توازن بين المتناقضات، عدم إعطاء لون واحد دون أن نضيف عليه لونا تكميليا، عدم الاستسلام لمزاج خلص دون أن نضع أموجة وأجواء مختلفة تماما لتناقضه. وهذه الرغبة لخلق صورة معقدة كاملة تفسر لنا جزئيا عادة شكسبير السائدة في دمج

(١) س. ل. بيثل دراسة في حكاية الشتاء ١٩٤٨.

أساليب أدبية مختلفة ومصادر وعناصر في كيان عضوي متكامل. ولا يخرج لنا هذا الدمج بتقنيته الناضجة في رسم الشخصيات فحسب، ولكنه يكون واضحا في كل عناصر وسمات فنه، وفي هذا المجال نجد أن الصور الشعرية تعين كثيرا على تحقيق التوازن والتعقيد اللذين تمثلهما حكاية الشتاء.

والصور الشعرية في الفصول الثلاثة الأولى للمسرحية التي تشبه إلى حد كبير المسرحية المأساوية اقتبست بشكل واضح من الصور الشعرية من رومانسية الفصل الرابع حيث نستطيع أن نشاهد أنماطا متعددة متناقضة.

وبالمقارنة بالفصل الرابع فإن الصور الشعرية في الفصل الأول أقصر وأقل انتشارا على مدار النص ولدينا استعارات مفردة أكثر من الفصل الرابع الذي تظهر فيه الصور البيانية في شكل مجموعات أكثر اندماجا تبرز في السياق أكثر تلونا وأكثر جنبا للانتباه (وفي فقرات أطول)، وتتزامن مع بعضها حتى أن الأثر والانطباع المرتبط بهذه الفقرة يظهر متفردا في الصور الشعرية.

ومن الناحية الأخرى فإن الصور الشعرية وهي التي تساعد في جوانب فرعية: من وظائفها أن تعبر عن العقل والعاطفة، في حين إن الجزء الرابع تبدو فيه الصور كما لو كانت موجودة لذاتها. ويمكن القول أيضا إن الصور الشعرية في الفصول الأولى خفية وفرعية ومن حين لآخر ترتفع الصور الشعرية من هذا التسلسل الخفي إلى السطح، وتضيف مسحة إلى اللغة عن طريق الاستعارة في بعض الأحيان. وهذا التدفق الخفي للصور الشعرية لا يجد تعبيراً فقط في سلسلة من الصور الشعرية المتكررة ولكن في تداخل العلاقة بين تلك الصور الشعرية. فيقول ليونتنس في الفصل الأول من المشهد الثاني، بيت ١٨: إني الآن أحتال لكي أنال مآربي.

وهذا البيت يمهد لما بعد ذلك بأربعة عشر بيتاً حين نقرأ واصطدنا السمك من البركة (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ١٩٥). وتلك الفكرة ربما يوحى بها كلمة "تدفق الماء" في البيت الذي يسبق هذا. ويصور شكسبير الوسواس المتزايد لدى ليونتنس في الفصل الأول عن طريق سلسلة من الصور الشعرية عن المرض وصور شعرية قريبة منها تعبر عن التسمم والتقرز والقدارة. ويعترف ليونتنس في الفقرة الطويلة التي قالها بعد رحيل بولكسين وهيرميون كما يلي:

هناك آلاف بيننا مصابون بهذا المرض

العضال وهم لا يعلمون

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٢٠٦)

وهو هنا يعترف بالمرض الذي قال عنه فيما سبق ليس هناك دواء له (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٢٠). وفي الوقت نفسه هو كشف للنفس يحوى تهكما درامياً^(١).

وكذلك الأبيات الأخرى في بداية كلامه:

وأنا أيضاً ألعب

وأقوم بدور مخجل إلى درجة أن الخاتمة ستلغنى

ككفن من العار والاشمئزاز والسخرية

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ١٨٧)

(١) مثال آخر للتهكم الدرامي يتم للتعبير عنه عن طريق صورة بيانية وردت في الفصل الثاني المشهد الثالث بيت ١٥٤، حيث يقول ليون: إننى ريشة لكل ربح تهب.

وبعد ذلك وفي المشهد نفسه تطلب منه كاميللو أن يشفى من هذا الرأي المريض (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٢٩٧)، ويرد ردا مقعما على افتراض ليونتس بأن زوجته مصابة ومن يصيبها بالعدوى؟ (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٣٠٧)

إن الصورة الشعرية عن المرض تتدمج مع فكرة الأثر المفسد السالم والأشياء التي تلدغ. ويتكلم ليونتس بعد أن تسأله كاميللو بقليل فيقول كلمات تحتوى على تهكم درامي:

ليونتس:

عليك ألا ترفع عنها الشبهات وأنت لست غريبا عنها

أتخالني مغفلا عديم الإدراك

ترجني هواجس بدون داع في مستنقع هذا العذاب

وأن أدع أشواك الظنون تقض مضجعي وتلطغ صفحتي

التي حرصت دائما على حفظها نقية من كل الأرجاس

كي لا تلدغني الأفاعي والعقارب

(الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٣٢٥)

وفي المشهد التالي يصبح تراصف المرض والقرص والسم^(١) أكثر وضوحا.

انظر إلى الأبيات التالية التي قالها ليونتس:

قد يوجد عتكبوت في قعر الكأس

وربما تمكن المرء من الشرب ومن إبعاد شفتيه

(١) يجب أن نذكر أن رفض كاميللو استخدام السم كان سابقا لكلمات ليونتس السابق ذكرها.

بدون أن يلتقط أى مقدار من السم لأن خياله غير مضطرب
أما أن يقع نظره على هذه المادة القاتلة وأن يدرى بما يشرب
فعليه أن يبصق حالا كل ما فى جوفه
وإن تطلب منه ذلك أعنف الجهود
فأنا قد شربت، رغم أنى أبصرت العنكبوت

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٣٩)

ويجب أن نلاحظ الأهمية الدرامية والتركيبية لهذه الصورة الشعرية، لأن هذه هي المرة الأولى التى يكون فيها ليوننتس صورة شعرية كاملة والأكثر غرابة أن خيال ليوننتس السريع لا يسمح غالبا بتطوير الصور الشعرية. إن الشكل المباشر الواقعى الذى تقدم به صورة العنكبوت فى الكأس والطريقة التى يحولها بها ليوننتس إلى تجربة شخصية تم التعبير عنها بواسطة النهاية الموجزة المفيدة التى تقول: لقد شربت ورأيت العنكبوت تقرب إلى أذهاننا القوة العنيفة المكشوفة لوسواس ليوننتس الذى يخدع به نفسه والذى شاهدنا نموه المفاجئ فى المشهد السابق. وبالإضافة إلى ذلك فهذا هو أول حديث مطول نسمعه من ليوننتس بعد أن ظهر مرة ثانية فى الفصل الثانى. إن شكسبير ما كان ليجد وسيلة أكثر قوة تذكرنا بما رأيناه فى الفصل الأول، وتبين لنا أن ليوننتس الآن تتحكم فيه الغيرة التى لزدادت مع الشك.

ومن العمليات المعتادة لشكسبير أن الاستعارة الخاصة بالمرض تزحف إلى لغة الشخصيات الأخرى^(١) أيضا.

(١) من إشارة كاميللو المتجددة إلى للمرض الذى يغضب البعض منا، وأنا لا أستطيع أن أحدد للمرض (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٣٨٥) يأخذ بولكسين للصورة الشعرية ويتساءل: لقد أصبت بالمرض ولكنى ما زلت بحالة جيدة! (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٣٩٨)، والدعاء باللعنة عليه بعد ذلك بتعطيل مشتق أيضا من الاستعارة الخاصة بالمرض، حينئذ يتحول لى التقي إلى جيلى به=

وبالطبع فإن الصور الشعرية عن المرض التي تم تطبيقها في الفصل الرابع ولكن لها صدى في الفصل الخامس، وإن كانت هنا بمعنى عكسي، تظهر في رغبة ليوننتس عندما قال:

نطلب من الآلهة الأجلاء

أن يظهروا أجواءنا من كل رجس

ما دمت أنت فيما بيننا

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ١٦٨)

وكما قلنا توا فإن الصور الشعرية في القصول الأولى تأتي بصفة عامة عن طريق الاستعارة. وفي كثير من الأحيان يكون لدينا ما قد يسمى الصور الشعرية الغائرة. وهذه الصور الشعرية الرفيعة تتفق بصورة ما مع ليوننتس وأسلوبه الفقير القلق في المناقشة وتتفق مع كونه أكثر عزلة عن العالم^(١).

ومع ذلك فهناك في القصول الثلاثة الأولى مثال آخر لصورة شعرية متطورة وممتدة تستحق المناقشة. فبعد خير وفاة هيرميون المفترض توعد بولينا لليوننتس بأن يتولى أمره:

- ميكروب (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت ٤١٧): وعندما تحاول بولينا في المشهد الثاني من الفصل الثاني أن تصل إلى ليوننتس، تقول إنني أتية بكلمات فيها الشفاء وفيها الصدق وأنا أمينة لكى أظهره من تلك الحالة التي تضغط عليه أثناء النوم (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت ٣٧). ونضيف إلى ذلك عرضها لرأى ليوننتس السقيم كنفيز لشجر الجلوط أو الحجر الثابت (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت ٨٨). وتتشعر صورة المرض كذلك إلى هيرميون التي يعترف: إنني محجوز كشخص يحمل العدوى ولا يحق لى للحضور (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٩٨). ويشير بيث إلى صورة المرض في ص ٨٠، في حين إن سبيرجيون لا يبدو أنها لا تعتبرها باعثاً أساسياً، وتذكره فقط بمحض للصدفة (الصور الشعرية عند شكسبير)

(١) يقول د. تيليلود أن عالم ليوننتس يتم التعبير عنه بصورة رائعة بواسطة اللغة الحارة المكتوبة التي يستخدمها (المرجع السابق، ص ٧٦).

استسلم بدون تردد إلى يأسك للقاتل

وعندما تجثو على ركبتك إلى الأبد عاريا صائما

على رأس جبل موحش في شتاء قارس للبرد

تعصف في لياليه الرياح الهوجاء، لن يتسنى لك

استعطاف الآلهة لترأف بك وتتسلك من برائن العذاب والهلاك المحتم

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٢١١)

وهذه الصورة البيانية الجميلة الرهيبة تحدد مرحلة حاسمة للتطور التراجيدي في الفصول الثلاثة الأولى. وهي تعبر عن جريمة ليونتنس التي لا يمكن علاجها وأثرها علينا وهو أنها تعرض بقوة لأنها الصورة البيانية التي اكتمل تنفيذها في هذا المشهد. وهي في الوقت نفسه تتبأ بالعاصفة التي تحدث في المشهد التالي^(١).

والطريقة التي تصور بها هذه العاصفة في الفصل الثالث، المشهد الثالث، جديرة بالانتباه لأننا ننظر إليها من زاويتين مختلفتين.

إن قول الملاح السماء تبدو عابسة وتهدد قصف الريح الحالي .. السماء والتجهّمات (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤)، وإشارات أنتيجونس. نكل على الرمزية للعادية للعاصفة في حين إن ملاحظات المهرج عن العاصفة - وهي التي كتبت نثرا - تعبر عن وجهة نظر أكثر واقعية: والآن تحمل السفينة للقمر على صاريها الرئيسي وتبتلعه عما قريب وتملؤها الرغوى كما لو كنت تدفع بالسدادة في رأس الخنزير... ولكن لكي نرى السفينة، و نرى كيف أن خفقان البحر قد

(١) تبدأ العاصفة... ويزداد عبوس النهار... إتنى لم أر قط السماء قتمة أثناء النهار... (الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأبيات ٥٤، ٤٩، ٥٥).

سحبه ... لقد لاحظ د. تليارد الانتقال السريع من عالم أنتيجونس الملىء بالأحلام والميلودراما إلى عالم الرعاية الخاصة بالإنسانية بصفة عامة^(١). وربما تصور الصور الشعرية إلى حد ما تلك الفكرة بالتمثيل المختلف تماما للشيء نفسه.

وإذا قلنا إن المسرحية رومانسية فإن هذا له ما يبرره في الفصلين الرابع والخامس. ففي الفصل الرابع تدب الحياة الطبيعية بثراء وتلون غير عادى. ولكن يتم التمهيد لنا باستعمال لمسات وقتية لخلق جو ريفى قوى به خلفية رعوية. والمشهد الثانى يبدأ ب:

تسعة تغييرات فى الكوكب النير قد عدها

الراعى منذ أن غارت عرشى

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١)

وهناك صور شعرية أخرى عن الطبيعة فى المشاهد الأولى^(٢). وهى التى يقال إنها للقصة الخيالية للفصل الرابع وتتنبأ به^(٣).

وحيث إن هذا الفصل (وخاصة المشهدين الثالث والرابع) تم التعليق عليه بصورة متكاملة بواسطة نقاد متميزين فيكفينا ملاحظات قليلة لكى نسترجع إنجاز شكسبير هنا. وربما كان أحسن مثال على ذلك إظهار فن شكسبير فى دمج أمزجة وأساليب مختلفة. لقد صور الأستاذ بيتل كيف يتم التراصف بين عالم الخيال غير المرتبط بزمن وبين المشاهد المعاصرة، والذي يعرض لنا فى أغنية أوتوليكس التى

(١) مسرحيات شكسبير الأخيرة ص ٧٧.

(٢) على سبيل المثال ج ويلسون نليت تاج الحياة ص ٨٨.

(٣) فى هذه الناحية يجب الرجوع إلى بداية الفصل الثالث بصفة خاصة. إن بيتل يعتبر هذا المشهد القصير نقطة تحول فى المسرحية، انظر أيضا د. تليارد ، أعلاه، ص ٧٦.

تقدم كبداية للمشهد الثالث^(١). فهي تتمج أساليب متعددة فحسب (أساليب عصور
اليزابيث ويعقوب والميتافيزيقيين)، وإنما تخلق أيضا علاقة بين عالم الخيال المثالي
وعالم الحقيقة في الحياة اليومية وتربط المجالات المتناقضة للجمال الطبيعي
واللص الخبيث القذر، ومن الممتع أن نلاحظ أن هناك تراصف مشابه في المشهد
الثاني حيث يغنى:

وشاح أشد بياضا من البرد
وتسبيج بلون الغراب الأسود
وقفاز أريجه كالورد الجورى
وقناع يخبئ الوجه الحورى
وأساور عقيق وقرط عنبرى
وعطر يسكر للعاشق للولهان
وتسريحة شعر تسحر فى كل آن
يمكن أن يهديها فتى لعروسه
مع دبوس وملج يذهب بعبوسه
وكل ما يرضى الصبية للرشيقة
تعالى اشترى يا أبهى عشيقة

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٢٠)

(١) بيتل أعلاه معنى الأغنية.

إن للمحتويات المعبأة مع للبائع المتجول أوتوليكس تقارن هنا بالأشياء التى توحى بالصورة الشعرية للقصائد العاطفية لعصر اليزابيث: بيضاء مثل الثلج المتراص وحلوة كالزهور للوردية. وهكذا تطبع لمسة خيالية فى هذه المجموعة المبتذلة من التقاهات والأشياء الحقيمة ولكن كل هذه التحف الرخيصة التى تباع وتبدد بواسطة أوتوليكس، والتى تنتشر على مدار المشهد تعطى لونا سخيا وطعما مألوفاً وواقعياً لهذا المنظر البهيج عند الفلاح. وقبل أن يدخل أوتوليكس يتم الإعلان عن مبيعاته بواسطة الخادم عندما يقول: إنه يبيع الشرائط من كل لون فى قوس قزح ومعه أكثر مما يحمله كل البائعين فى بوهيميا، مع أنهم يأتون إليه ويعطونه بسعر الجملة سلعا مثل الروائح والشاش والباتيستة (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٠٥)، وبدءاً من الفصل الرابع، للمشهد الثالث يشرع المهرج فى إحصاء كل ما يريد أن يشتريه لى يجز شعر الأغنام ويقدم هذه الصورة المتنوعة المتماسكة لجو الحياة الريفية: "دعنى أرى ما الذى يجب على شراؤه من أجل حفل جز شعر الأغنام؟ ثلاثة أرطال من السكر وخمسة أرطال من عنب الثعلب وأرز. ولا بد أن أشتري كركما لتلوين فطائر الحارس وتابلا من ورق جوزة الطيب المجفف وبلحا. ليس هناك شىء خارج القائمة، سبع قطع من جوزة الطيب وزجاجتان من الخل شديد السيولة، وربما أطلب أربعة أرطال من القراصيا والكثير من زبيب الشمس (الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٣٧)، وهناك لمسات صغيرة أخرى تساعد وتحافظ على بناء هذا الجو فى المشهد التالى: الإشارة إلى وقت حلب البقرة وإلى فتحة الفرق وإلى المزرعة أو للطاحونة وإلى إعلان الخادم عن الرعاة الثلاثة وعن قطيع الأغنام المنظم وقطيع الخنازير التى تريد الرقص الذى يقول عنه (وينشز). إنه يكثر فيه للوثب المرح. ويضيف أوتوليكس لهذه الصورة لمسة من الطرافة والغرابة عن طريق المولويل الغربية التى يسهل الإيمان بها وتصديقها. مثال ذلك عندما يتحدث عن زوجة المرابى التى كانت تتوق إلى أكل رعوس الأفاعى والصفادع (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٦٧).

ونصبح على دراية بالمدى الواسع للصور الشعرية في هذا المشهد إذا انتقلنا من النثر^(١) في رعوس الأقاعي والضفادع إلى الموسيقى العذبة في أبيات برديتا وفلوريزل، لأن واقع الأمر أن الصور الشعرية والخيال والموسيقى الشعرية تتحد من أجل بناء بعض الصفحات الكاملة التي كتبها شكسبير. إن الدمج الدقيق للشعر مع الصور الشعرية تمثله أحسن تمثيل الفقرة الجميلة، حيث يقارن فلوريزل برديتا بالموجة، وهذه الصورة الشعرية تم التعبير عنها بواسطة حركة اللغة التي تشبه الموجة:

وعندما ترقصين يسرنى أن أراك

كموج البحر تتحركين، وأنت تواطبين على

ذلك باستمرار بدون أن تتعاطى

أبدا أمرا سواه

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ١٤٠)

وما نسميه مفهوما لم يتم التعبير عنه بلغة طبيعية وأكثر تلقائية وبعيدة عن التأثير مثلما حدث في هذه الأبيات في نهاية حديث برديتا الشهير عن الزهور:

برديتا: إنى أحتاج إليها لأضفر منها لك

يا صديقي الحلو الرقيق

إكليل مجد أتوج به رأسك العالى

فلوريزل: ماذا تقولين لتجعلى منى جثة فى نعش؟

برديتا: بل فراشا من الورد للاستراحة عليه فى مداعبات الحب

(١) لاحظ كيف يساعد الانتقال بين النثر والشعر فى "حكاية الشتاء" على تأكيد تناقض المجالات.

لا جسما هامدا ينتظر الدفن

إنما غصن بان نابض بالحياة بين ذراعى

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٢٧)

ونحن لا نكاد نلاحظ أن هذا مفهوم لأن اللغة تتدفق بشكل طبيعي. ولكن بمقارنة هذا مع أى مفهوم من المسرحيات الأولى، ندرك التطور الذى مر به شكسبير حتى وصل إلى تلك المرحلة. وبالمثل فإن الاستخدام الواعى غير المقحم للأسماء الأسطورية فى لغة لرديتا وفلوريزل يجدر الاهتمام به. وهذه الأسماء الخاصة بالآلهة القديمة بالتأكيد تدعم نغمة المنظر للرعى فى الريف وتذكرنا بأن برديتا وفلوريزل أصلهما من الأمراء، ولكن اللجوء إلى الأساطير لا يبدو أنه زينة بلاغية^(١)؛ لأنه يبدو من الطبيعى أن يفكر العشاق فى مجموعة الزهور وفى إله البحر الأخضر والإله الذى يرتدى رداء مشتعلا وأبوللو الذهبى (الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٢٩)، وعندما تتب برديتا بروسربينا ننسى تماما الأصل البلاغى لهذا الأسلوب^(٢)، وطريقة ربطها بالسياق مبتكرة جدا:

كم أتمنى يا صديقى العزيز

لو أن لدى أزهارا ربيعية تناسب نضارة شبابك

(للقرويين للشبان) وأنتم أيضا (لسائر القرويين) وكذلك أنتم الذين

لا يزال عنقوان الشباب يتدفق فى عروقكم طافحا

بالحيوية والبهجة يا بروسبارين

كم أود أن تكون لدى أزهار سقطت أثناء فزعك

(١) إن الأسماء الأسطورية وفيرة فى سميلين، ولكن استخدامها ليس مناسبا دائما.

(٢) للجمل التنبيهية فى سميلين المكتوبة غالبا بأسلوب بلاغى. انظر الفصل الخاص بالمسرحية.

من عجلة الإله بلوطان. إن النرجس الذى يسبق

عودة السنونو فى مطلع الربيع

يأسر رياح آذار (مارس) بروعته

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ١١٢)

ومثال آخر يبين كيف أن الأنماط التقليدية للتعبير التى تدخل تحت عنوان الصور الشعرية تظهر الآن بطريقة منقحة فى كلام فلوريزل:

هاتى يدك الناعمة كريش النعام

الناصعة البياض كأسنان الفتاة الجمشية

أو كالتلج النقى القابع

على رعوس الجبال الشامخة

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٣٧٣)

لقد كان من المعتاد للعشاق فى عصر اليزابيث فى مسرحيات شكسبير الأولى أن يقارنوا ويشبهوا عين الحبيبة وجلدها وشعرها ويديها بأشياء جميلة متعددة، وكانت طريقة تكديس تشبيهات كثيرة بهذه المناسبة طريقة قديمة رقيقة كاليمامة وبيضاء مثلها، تلك جملة شائعة فى هذا الأسلوب. ولكن البيتين التاليين يبعثان فىنا الدهشة بسبب الصور الشعرية الغريبة والمستحدثة. وكما أوضح لنا بيتل فإن التشبيه يصبح أكثر تعقيدا باستعمال استعارة البلع بدون مضغ^(١). وكل هذا لم يعد يميز أسلوب عصر اليزابيث ولكنه يميز أسلوب دون.

(١) بيتل (سابق الذكر)، كلمة البلع تقدم لنا استعارة دخل التشبيه، إذ تقدم لنا صورة شعرية أخرى عن غربة التلج التى تجعله أكثر نقاء بأن يغربل مرتين كما يغربل الدقيق وينقى من الشوائب.

وقد يبرز هنا اعتراض بأننا عندما تسجل كل هذه التفاصيل الصغيرة واللمسات الدقيقة فإننا لا نجهد أنفسنا في سبيل الوصول إلى لب الموضوع. إن هناك بعض الحقيقة في هذا التحذير لأننا معرضون أن تشغلنا صغائر الأمور، وقد نفقد الاهتمام بنظرة شمولية متكاملة عن الدراما. ولكن مثل هذه الدراسة لا يمكن أن تكون إلا أحد المداخل التي يجب علينا في النهاية الاهتمام بها. إن هناك الكثير في تفاصيل الصور الشعرية التي تثرى فهمنا للمسرحية. ثم نكتشف أن هناك أكثر مما فهمناه في البداية. ويصدق هذا أيضا على "حكاية الشتاء" فالتناقض، وكذلك للدمج بين عالم الخيال المثالي والعالم الواقعي شديد الأثر المتمثل في حياة القرية^(١) هو أكثر من مجرد تجميع لأجواء مختلفة ويحمل معنى أعمق يقربنا في الواقع للمشكلة الرئيسية في المسرحية.

ومن الواضح أن شكمبير أراد أن يعطي تجديدا وبعثا لعالم يندثر ترمز إليه برديتا وفلوريزل، والفصل البارز في حياتهما المسجل في الفصل الرابع، تلك الفصل الذي لا بد أن له جذوره في واقعية وبساطة الحياة الريفية، وكذلك في عالم البلاط الرفيع للمستوى^(٢). إن الريف والبلاط ضروري كل منهما بالنسبة للآخر. ويبدو أن شكمبير يستخدم فضائل التعفف لدى شخص ولطف شخص آخر لكي يعطينا كلا متكاملًا وذلك ما قاله بيثل. وهذا الاتحاد الضروري يشار إليه مرة ثانية عن طريق الصور الشعرية التي تمتلك في الوقت نفسه تهكما^(٣) لأن المتكلم

(١) لقد قرن أحد النقاد الألمان دمج الرومانسية في الفصل الرابع بلوحة هولندية رسمها تيتيرز تمثل سوق الفلاحين (جستاف لاندور)، شكمبير، ١٩٢٢.

(٢) لاستيضاح هذا انظر الفصلين الثالث والرابع، الجزء الثاني من دراسة ليثل، وللاستيضاح أكثر انظر د. تليارود (سابق الذكر).

(٣) انظر بيثل (أعلام).

بولكسين عن طريق تصرفه التالى مع ابنه يتشتت عن الحظ الذى يوصى به هنا
كقانون متكامل:

وهكذا ترين أيتها الصبية الرائعة

أنه لابد من تطعيم للجرع البرى

بغصن نضر للحصول على نوعية أفضل

وبهذا الأسلوب نجعل القشرة الخشنة

تستمد النعومة من برعوم كريم الأصل. وهذا فن رفيع

قائم بذاته لتغيير أوصاف النبات وتحسينه

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٩٢)

لقد لاحظنا فيما سبق الاستعراض المبهج لكل التفاهات ونواحي الزينة التى
كان يشتهاها الفلاحون. وهذا يقوم بعمل أكثر من مجرد خلق جو إذا نظرنا إلى
أهمية المشهد بأكمله.

إن هدفه تكوين تناقض واضح مع عملية الحب بين فلوريزل وبريتا الذى
يتم وسط هذه المجموعة المرححة ويسير على خطى مختلفة تماما.

إن فلوريزل نفسه هو الذى يقر:

أيها الشيخ الوقور

أنا أعرف أنها لا تعلق كبير أهمية على توافه كهذه

لأن الهدايا التى تنتظرها منى هى مجموعة ومكسنة

فى فؤادى الذى وهبها إياه

ولم أسلمها إياه بعد (لبردين)

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٣٦٧)

وهكذا يستغل شكسبير كل تلك التفاهات لى يقترح موضوع المفضل للجمهور ولإظهار الحقيقة التى تنتشر بطريقة ما على مدار مسرحية "حكاية الشتاء".

الفصل الرابع

سيمبيلين

لن فحص الأهمية التركيبية للصور الشعرية في سيمبيلين، وخاصة توزيعها على مدار المسرحية وإسناد حصص منها للشخصيات المختلفة سيبقى بعض الضوء على سمات مميزة لتلك المسرحية. ويتفق معظم النقاد تقريبا على أن هناك بعض نقاط الضعف في المسرحية وبعض الفقرات اللفظة غير الكاملة وكذلك عيوب في التركيب وعدم تناسب بخصوص الحبكة يصعب تفسيره، وفي بعض الفقرات هناك رجوع إلى العادات القديمة وإلى الأسلوب الغامض الذي تلاه طريقة كاملة غامضة^(١)، وليس هذا في المناجاة قديمة العهد فقط. وقد قيل عن بعض هذه الفقرات إنها لم تتوافق بدرجة كافية مع النسيج الكلي للمسرحية. وهناك فقرات أخرى يبدو أنها كتبت عمدا بهذا الأسلوب المصطنع لأن شكسبير جعل اللغة الرسمية البلاغية تقدم خدمة درامية. وعلينا هنا أن نتراجع عن التعمق في الموضوع الذي عرض جيدا بواسطة مستر جرانفيل بيكر^(٢).

وإذا نظرنا إلى بعض الفقرات التي انتقدت من وجهات نظر أخرى فإننا سوف ندرك أن الصور الشعرية التي ذكرت فيها ما كانت ممكنة في أي من التراجيديات العظيمة. ولدينا مثال هنا هو خطب بيلاريوس. لقد كان لديه اتجاه

(١) لقد حاول بعض النقاد أن يشرحوا الأسلوب المختلف في هذه المسرحيات الأخيرة بأن شكسبير كان يتكيف مع الأوضاع الجديدة في مسرح بلاكفرايرز ومع الجمهور الذي يجده هناك. وإذا أردت تحفيرا ضد هذه التفسيرات التي من جانب واحد، انظر أليس فيرم "دراسة شكسبير"، ١٩٤٧.

(٢) انظر هـ جرانفيل مقدمة لشكسبير السلسلة الثانية ١٩٣٠.

واضح نحو تزيين كلامه بتشبيهات منمقة وأقوال ماثورة وصور شعرية جميلة.
فبعد أن شرح لجيوديريوس وأفيراجوس موقفه السابق في بلاط سيمبيلين ينهى
كلامه بقوله:

كنت شجرة وارفة للظلال

منقلة بأشهى الثمار

لكن ذات ليلة هبت العواصف على وانتقضت الظلمات

سموها ما شئت فسميت عن كاهلي إلى الأرض حيتي المذهبة

وأصبحت عريانا، وعرضة لعوادي الزمان

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٦٠)

والفقرة تتمشى مع الصور الشعرية عن الشجر، التي تستعمل في المسرحية
بأكملها، كما أوضحت سبيرجيون. ولكن هذه الطريقة للانغماس في التفاصيل
بالتأكيد وثيقة الصلة بالمسرحيات الأولى عن التراجيديات.

كيف يمكن تحويل للصورة الشعرية عن الشجرة إلى صورة شعرية درامية؟
يمكن أن نرى ذلك في المشهد الأخير عندما يجيب بوستيومص على إيموجين، وفي
هذه المرة ينسى عادته البلاغية المعتادة في الكلام:

الآن

ألقى بي من جديد

مع البيت الرائع^(١):

(١) كانت الدكتورة سبيرجيون على حق عندما قالت عن هذه الأبيات إنها عشر كلمات تقطع أكثر مما يفعله
أي شيء آخر في المسرحية كلها لكي تقربه من ناحية النقل والقيمة لإيموجين (الصورة الشعرية عند
شكسبير).

لَبَقَى هَكَذَا يَا عَزِيزَتِي كَالثَمَرَةِ الْعَالِقَةِ بِشَجَرَتِهَا

حَتَّى تَنْبِلَ وَتَمُوتَ

(الفصل الخامس، المشهد الخامس، بيت ٢٦٤)

وهناك حالة أخرى جديرة بالتسجيل هي الفقرة الجميلة في الفصل الرابع
حيث يشبه بيلاريوس الغلامين الأميرين بالرياح:

لِنَهُمَا رَقِيقَانِ

مِثْلَ أَنْسَامِ الشَّمَالِ تَهْبُ تَحْتَ بِنَفْسَجَةٍ

فَلَا تَهْتَزُّ بِرَاعِمِهَا الْعَذْبَةِ، وَفِيهِمَا مِنَ الْقَسْوَةِ أَيْضًا،

إِذَا اسْتَبْثِرَ فِيهِمَا الدَّمُ الْمَلَكِي قَدْرَ مَا فِي أَعْتَى الرِّيحِ

الَّتِي تَعْصِفُ بِذُرَى صُنُوبِ الْجِبَالِ

فَتَجْعَلُهُ بِطَاطِي نَحْوِ الْوَادِي

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ١٧١)

ونقول ثانية إن موضوع هاتين الصورتين الشعريتين يتفق مع البواعث
الرئيسية في الصور الشعرية للمسرحية كلها. وبالإضافة إلى ذلك فهي تكشف في
غموض طبيعة الأمراء لدى الأخوين^(١). ولكن اختيار الكلمات ليس متوفرا في
الأسلوب الدرامي للتراجيجيات.

ومن الناحية الأخرى مما يميز بيلاريوس أن يعطي لنفسه وقتا كافيا ليتأمل
كل شيء. وليضع ما يريد قوله في لغة جميلة تزيينية بطيئة الحركة. ويتم هذا عن

(١) انظر ج ويلسون نايت تاج الحياة.

طريق كلامه. ولكنه ليس الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تستخدم هذا النوع من اللغة. ويتحدث جرانفيل باركر عن الانحراف في الزركشة، الذي يحدث على مدار المسرحية، وعن أسلوب جديد متصنع للخيال وأسلوب مصطنع ومعقد. وفي سيمبيلين هناك اتجاه مشابه لاتجاه موجود في المسرحيات الأولى لإدخال الحكم والتعجبات البلاغية والصور الشعرية والتشبيهات. وعندما فكت إيموجين أختام خطاب يوسيتومص قامت بتلك الرحلة البلاغية اللطيفة وارتجلت الكلام عن النحل^(١):

أستاذك أيها الشمع الطيب في أن تبارك

النحل الذي يصنع أختام السر هذه! فالعشاق

ومن تحقق بهم المخاطر ليست دعواتهم سواء

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٣٥)

والأسوأ من تلك الكلمة المصطنعة بجانب التي تنبه فيها للخبرة:

أيتها للخبرة إنك تكنين الروايات

فالبحار الكبرى تكد الغيلان، والطعام

تعطينا رواقد الأنهار سمكا مثلها في الطيب

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٣٥)

وبعد أن وقع نظرها على جسم كلوتن الذي كان بلا رأس فكرت أن تعمل

تشبيها لطيفا:

(١) انظر وقلرن جرانفيل باركر سلق النكر.

هذه الزهور تشبه مسرات الدنيا

وهذا الرجل المنمى يشبه همومها

(الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت ٢٩٦)

وفى مناسبة أخرى مشابهة يصرخ بوستيومص عندما يجد الكتاب بعد رؤياه
فى الأحلام:

كتاب أيها الأثير

لا تكن مثل عالما الخلب، ثوبا

أكثر نبلا مما يكسو، ولتكن لأتارك

على غاية النقيض من أهل بلاطنا

فتحقق من الخير ما تعد

(الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت ١٣٤)

بيسانيو يبتكر ما لا يقل عن ثلاث صور بيانية لكى يجد متفلسا لغضبه
بسبب النقولات، وذلك لكى يصف تأثير التشنيع (الفصل الثالث، المشهد الرابع،
بيت ٣٥) وعندما وصل أفيراجوس فى الفقرة المشهورة الخاصة بالصورة الشعرية
عن الزهور إلى منقار الطائر (وهو الذى يوصل كل الزهور إلى إيموجين) يدخل
تتبيها بصورة مبسطة للمنقار:

آه يا منقار يهيل الخزى

على أولئك الورثة الأغنياء، الذين تركوا أبائهم راقدين

من دون أنصاب تخلد نكراهم

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٢٢٥)

وفى هذا المشهد الدرامى الرائع الذى يحاول فيه إياشيمو أن يغوى إيموجين مستخدما كل ما يملك من بلاغة يدخل، بأسلوب مماثل، تعريفين إضافيين للإدارة المتخمة:

الرغبة الشرهة

تلك الرغبة النهمه التى لا تشبع، تلك الحوض

الذى يمتلئ ويفرغ معا، يفترس الحمل أولا

ثم يسعى وراء القمامة

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٤٦)

إن تكرار استخدام الأقواس () فى سيمبيلين الذى يلفت نظر القارئ، حتى إذا تتبع الصفحات سطوحيا، قد يصور لنا هذه العادة لاستخدم البلاغة رغم أن هذه الأقواس أحيانا تدل على الأسلوب السهل الطبيعى المعروف فى اللهجة العامية الذى يوجد كذلك فى سيمبيلين. كذلك فإن التنبهات الدائمة المحتوية على الصور الشعرية فيها البلاغة. يصيح إياشيمو عندما يرى إيموجين نائمة فى فراشها قائلا:

ما أبهى الذى تضيفين على الفراش

يا زهرة الظهر النندية

يا أنقى من المفارش فى البياض

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١٤)

والأساليب البلاغية الأخرى مثل الطباق والموازاة والتصور يتكرر حدوثها أيضا مما يزيد جمال الأسلوب التزيينى الشكلى. وبعض هذه الفقرات (ويمكن إضافة أمثلة كثيرة إلى الأجزاء المعقّبة السابقة) تخلو من الذوق لدرجة أن النقاد

ترددوا كثيرا في أن ينسبوا لشكسبير. إن المشكلة كلها متشابكة ومعقدة بحيث لا يمكن مناقشتها هنا. إن استخدام شكسبير للصور الشعرية يمكن بصورة ما أن يقدم لنا معيارا له قيمة بهذا الخصوص. ومع ذلك قلن يفيدنا أن نرفض كل الفقرات على أنها لا تنتمي لشكسبير وهي التي تبين أسلوبا في الخيال والصور الشعرية والتوفيق الأولى أقل من أسلوب التراجيديات، الذي كان يميز المسرحيات الأولى. وحيث إن سيمبليين هي أول الرومانسيات، فهي تبين سعي شكسبير وراء أسلوب جديد يناسب الدمج الغريب لمواد الموضوع والعناصر التي تفوق الطبيعة مع العناصر الحقيقية وللأمزجة المتناقضة المتضمنة في العقدة المعقدة. وفي هذا المجال التجريبي يلجأ مرة ثانية إلى عادات الأسلوب الأولى التي تبناها. ولكن هذه الأنماط الأسلوبية الشكلية التزيينية الصناعة تسمى جزئيا مدخلات فظة وتخلو من الدافع. وكما صور جرانييل باركر جزئيا، فإن شكسبير قد واعمها مع الموقف الدرامي، واتجه إلى الوصف الدرامي الصارم^(١). إن طريقة انتقاء فقرات منفصلة وتحليلها من ناحية أسلوبها وتخير ألفاظها غالبا ما يضللنا، ويجب اللجوء إليه فقط مع الحذر الشديد. إن المثال الخاص بسيمبليين ينبهنا ألا نفكر في تطور الصور الشعرية عند شكسبير على أنها لها حركة رأسية ثابتة كسلم تبين كل درجة فيه شكلا أعلى للكمال. وهذا التطور يحمل في طياته العودة إلى العادات القديمة في الأسلوب وبالتأكيد حركات انتكاسية. وبالمثل فهو يحقق تقدما ملموسا نحو العمق والتعقيد وإعادة أبق لنسج الصور الشعرية في سياق المسرحية.

وإذا بدأنا فخص توزيع الصور الشعرية في سيمبليين فإننا نجد أن الفصل الأول يحتوي على مشهدين فقط يحتويان على عدد وافر من الصور الشعرية. ففي

(١) يركز د. تيلارد أيضا على هذه المشكلة. انظر المرجع السابق، وفي أماكن متعددة، إذا أردت ملاحظات نقدية عن جرانييل بيكر.

الفصل الأول، المشهد الرابع، نجد أن الموقف للرومانسى لإيموجين وهى تحاول (طبقا لما قرره بيساتيو) أن تصور رجل يوسيتومص فى البحر، وهو الذى ينادر بالصور الشعرية. وهذه الفقرات فى محاولة مسائرة للموقف الرومانسى تكشف فى الوقت نفسه طبيعة إيموجين الرقيقة وتفضيلها للأشياء الدقيقة الصغيرة^(١) (الفصل الأول، المشهد السابع) هو المشهد التالى الذى يقدم استخداما دقيقا وغريبا للصور الشعرية. وفى محاولة إياشيمو إقناع وإغواء إيموجين، يستخدم صورا شعرية براءة وكثيرة اللون مما يركز على بلاغته العنيفة (ومثل طريقته العامة فى الكلام)، فالصور الشعرية لا تعكس شخصيته فحسب، ولكنها تمتلك تورية درامية لأن البواعث المتكررة فى صورة الشعرية منفرة وتدعو إلى الازدراء. وتوضع الأشياء السلبية غالبا كنقيض لطهارة إيموجين^(٢). بينما إياشيمو يريد بهذه التشبيهات أن يتهم بوسيتومص بدون وجه حق. إنه فقط يصف شخصيته الدنيئة واتجاهاته، والجمهور دون أن يدري سوف ينسب هذه الصور للبيانة^(٣) إلى إياشيمو لأنه يعلم ببراءة بوسيتومص الكاملة. وما هو جدير بالملاحظة أن المشهد المهم الذى يبين فيه إياشيمو خيانة إيموجين الواضحة يحتوى على القليل جدا من الصور الشعرية (إذا استثنينا وصف إياشيمو لحجرة نوم إيموجين). ويبدو بوسيتومص على مدار المسرحية كشخصية لا لون لها. وليس لديه إلا خيال ضعيف، وينعكس هذا على

(١) انظر ج ويلسون نليت تاج الحياة ص ١٥٤، ١٥٣، والتطبيق على المشهد انظر جرانفيل باركر.

(٢) إن الاتساع هو نقيض الامتياز النظيف، يجب أن يجعل الرغبة تنقيأ الخواء ولا يستهويه الطعام (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٤٤). إن التهمة سوف تلتهم الحمل أولا، ثم بعد ذلك تشتهى القمامة (٤٦). إن الملوى فى للزنزلة تتم بواسطة الإرواء بالتحديق فى العين/أساسى وخال من الشهوة كالضوء المتصاعد منه للدخان/ الذى يطعم بالشحم اللتن (١٠٨) الذى يشارك فيه فتيات كالصبيبة (١٢١)، مغامرات محمومة (١٢) مثل هذه المواد المغلية/ أيضا ربما تسمم السم (١٢٥).

(٣) الصور الشعرية الجسية المنمقة فى مناجاة إياشيمو فى الفصل الثانى المشهد الثانى يمكن مقارنتها بالصور الشعرية فى الفصل الأول، المشهد الرابع.

لغته^(١). ثم ندخل بعد ذلك في جو مختلف تماما في المشهد الذي يقدم بيلاريوس أولا ومعه الأميران مظهرا موجات التراجع لديهم. لقد أكد د. تيلارد^(٢) أهمية هذا العالم الجديد وتتاقضه مع العالم القديم والدور الذي يلعبه في تكوين الدراما، وعند مقارنة هذه المشاهد الجبلية بالمشاهد الأخرى في القصر، ندرك الكثير من الاختلافات الخاصة باستخدام الصور الشعرية الثرية والتي أخذت من الطبيعة في هذه المشاهد. إن حركة الكلام تتباطأ واختيار اللفظ له موسيقى أكثر تناعما، والجو أكثر اتساعا. وهناك فقرات أخرى يبدو فيها الحدث الدرامي معلقا بحيث يمكن تطوير الصور الشعرية التأملية التزيينية، ثم هناك أيضا زيادة في فقرات الميلودراما. لقد تم توضيح كيف أن إحدى الشخصيات التي تظهر في تلك المشاهد مثل بيلاريوس يصبح من سماتها أن تندمج مع الصور الشعرية اليليفية التأملية بحيث أن خطبه تكون من الناحية الأولى تعبيرا عن مزاجه وفي الوقت نفسه تخدم هدف شكسبير في خلق جو قوي للطبيعة في تلك المشاهد. ولكن بالإضافة إلى بيلاريوس، فهناك أرفيراجوس الذي يميل بشدة للصور الشعرية في حين أن جيونيريوس يستخدم القليل من الصور البيانية لأنه أكثر واقعية وأكثر في راحة العقل عن أخويه. إن أرفيراجوس له شخصية أكثر خيالا وأكثر شعرية ويلجأ إلى الصور الشعرية والتشبيهات والتصورات عندما يريد أن يتكلم. هذا العارق يبدو حتى في الخطابين الأولين اللذين تسمعهما من الأخوين فيقول أرفيراجوس:

بملاقاة قرانا نستطيع أن نتحدث

(١) الصور اليليفية التي يستعملها غالبا تقليدية وتقدم على هيئة تشبيهات بسيطة مثل: ظاهرة مثل الثلج الذي لم تلمسه الشمس (الفصل الثاني، المشهد الرابع، بيت ١٣) سوف تعطيك ذلك مثل الحيوانات (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٢٧) يكثر مثل الأسود (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٢٨).

(٢) ي. م. وتيلارد، سابق الذكر، ص ٢٧.

عندما تتركنا الشيوخه مثلك ؟ عندما نسمع للمطر
المطر والريح ينقضان علينا في معظم أيام فصل الشتاء
ونكون محجوزين في كهفنا فيماذا نتسلى
طوال أوقات الجليد ؟ نحن تكاد لا نبصر من دنيانا شيئا
كأننا بهائم محجوز علينا نرلوع كالنعلب
ليتسنى لنا أن ننقل من مكان إلى آخر
نقاتل كالذئب لنسد جوعنا ويحضر دهاؤنا
في النقاط أنفاسنا لعلنا نوسع قفصنا الضيق وفي داخله
عصفور سجين يلعبنا بعبوديتنا ويوهمنا بأننا أحرار

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٣٦)

وبالتأكيد استخدم جيونديروس استعارة السجن التي طبقها على حياتهم:
السجن للمدين الذي لا يجرؤ أن يتخطى الحدود ولكن أرفيراجوس يجمال هذه
الاستعارة الواقعية ويصوغها شعرا في صورة بيانية عن قصص الطائر المحبوس.

وفي المشهد السادس من الفصل نفسه عندما يتقابل الإخوة مع إيموجين التي
تعرض نقودا ثمنا للحم الذي أخذته يسأل جيونديروس بإيجاز النقود، الشباب؟،
ولكن أرفيراجوس يصيح قائلا:

ليس الأفضل أن يتحول ذهب الأرض وفضتها إلى أوحال؟

(الفصل الثالث، المشهد السادس، بيت ٥٤)

لو قارن تعليق الإخوة على انطباعهم بخصوص إيموجين إن أرفيراجوس

يمتدح غناء إيموجين بحماس ويقول إنها كالملاك (كيف أنها تغنى مثل الملاك) فى حين إن جيودريوس الأكثر واقعية يمتدح طهى إيموجين بقوله:

طريقة طبخه أنيقة! فهو يقطع غليظ

الجزور بأشكال هندسية

وهو القيم على غذائها

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٤٩)

ومع ذلك فإن أرفيراجوس يهتم أكثر بالجانب اللامادى عند إيموجين ويستخدم الآن تصورا معقدا ومصطنعا:

ما أنبل ما يحمل

البسمة بالحسرة، كما لو كانت الحسرة كذلك

لأنها لم تكن مثل هذه للبسمة

والبسمة تحتال على الحسرة، فتطير

عن ذلك الهيكل المقدس، لتمتزع

بالرياح يجار منها الملاحون بالشكوى

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٥١)

وبالتأكيد فهو هو تصور موجود فى أسلوب المسرحيات الأولى. ولكن وظيفته مختلفة. إن قيمتها ليست سطحية فقط وليست تدريبا على سرعة البديهة من أجل سرعة البديهة^(١) ولكنها تتمشى مع النزعة الخيالية عند أرفيراجوس وفى نفس

(١) انظر بيتل ص ٢١-٢٢.

الوقت تعكس بركة الانطباع الذي خلقتة ايموجين عند ظهورها السابق ويستمر الفارق بين الأخوين. (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت ٥٨) في المشهد الثاني من الفصل الرابع، وبعد ذلك يعطينا أرفيراجوس وبأسلوب الميلودراما ذلك الإحصاء للزهور، وهذا بدوره يسهم كثيرا في تلوين وفي جو المشهد. ومع ذلك فإن جيوديريوس يظهر لنا وجهة نظره المختلفة تماما في اختصار حديث أرفيراجوس معترضا في قلق على كلمات أخيه:

كفى رجوتك

ولا تتدفع بكلمات الصبايا نحو ذاك

الذي يقتضى الوقار

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، بيت ٢٢٩)

إن فاستخدام الصور الشعرية وسيلة غامضة لإظهار الفارق بين الأخوين في الطبع وفي الشخصية.

وأخيرا إذا بحثنا كيف ترسم الشخصيات الدرامية في سيمبيلين^(١) عن طريق أشخاص آخرين وبواسطة صور شعرية أو تشبيهات، فإننا نجد أن ايموجين تستحوذ على أكبر نصيب منها. إن المركز المرموق والغريب في المسرحية لإيموجين يتم التعبير عنه، وكذلك يتم للتعبير عن أنها أحسن شخصية رسمت في سيمبيلين مع أن هناك شيئا غامضا لا يدركه العقل بخصوصها. وإذا تتبعنا الأسماء التي نسبت إليها فإننا مع ذلك نشعر أن بها جوانب تقليدية أكثر مما في الصور الشعرية التي تمثل بطلانة من التراجيديات العظيمة (مثل كليوباترا). وحقيقة أن

(١) هذا النقد التهكمي لأسلوب أرفيراجوس يثبت أن شكمير لم يرجع هنا إلى الأسلوب البلاغي ببساطة، بحيث أنه كان لا يعرف كيف يكتب بصورة أحسن ولكنه فعل ذلك عن وعى.

إيموجين تشبه بالأشياء البراقة للامعة (الماس والجواهر والشمس المشعة والبرق)،
وتشبه بزهرة الزنبق وبالطائر وبالمعبد وبالثلج وبالهواء المستحب وبالملاك
السماوي، لا يزيد كثيرا عن الجانب التقليدي من الشعر في عصر إليزابيث^(١). وإذا
نظرنا إلى الصور الشعرية من هذه الزاوية فسنجد تدعيما للانطباع العام الذي
نكونه عند قراءة المسرحية.

(١) ج ويلسون نايت سابق النكر، ص ١٥٦، إنها توضع في مرتبة المثالية المعتادة في بريكلز "حكاية
الشتاء"، وهذا المقام نكرم منه بوسيتومص ونحتفظ به لها وللصبيبة في القصر.

الخاتمة

إن الهدف من هذه الدراسة كان هو تتبع تطور الصور الشعرية عند شكسبير على مدار مؤلفاته واعتبارها جزءاً متكاملًا للتطور الأكثر تعقيداً لصنعة الدرامية. وبالنسبة لاستخدام الصور الشعرية في تراجيديات شكسبير وفي مسرحيات فترة النضج، فإن مصطلح تطور يحتاج لبعض التعديل. وفي الوقت الذي كان من الممكن أن نلاحظ تقدماً مطرداً في الطرق المتعددة لاستخدام الصور الشعرية وتكيفها مع الأهداف الدرامية العديدة في مسرحيات شكسبير المبكرة وفي دراما ما يسمى بالمرحلة المتوسطة، وهي التي أتاحت لنا الحديث عن تطور تدريجي بمعنى الكلمة، فإن هذا المدخل كانت فرصته في التطبيق أقل من التراجيديات العظيمة لشكسبير التي تناولنا منها ستاً فقط. ومصطلح التنوع هنا كان له ما يبرره عند وصفنا لاستخدام الصور الشعرية، فبعد أن وصل شكسبير إلى السيطرة الكاملة على عناصر الأسلوب المتنوعة، وكذلك على اختيار الألفاظ - كما نجده في مسرحيات مثل عطيل وماكبث - كان أمامنا سؤال في غير موضعه وهو: هل استخدام الصور الشعرية في الملك لير مثلاً أعظم من استخدامها في ماكبث أو العكس؟. إنها طريقة مختلفة لاستخدام الصور الشعرية وليست طريقة أسوأ أو أحسن بحيث نطلق عليها تقدماً؛ لأن الصور الشعرية في تلك المسرحيات كانت تحت طوع المتطلبات المختلفة للتعبير، ولعل رسم الشخصيات ووظائفها واستخداماتها كان يحكمها قانون التركيب المتضمن في التراجيديا الخاصة موضع التساؤل. إن دراسة أسلوب شكسبير وألفاظه، إذا نظرنا إليها من جميع النواحي، توضح لنا أننا لا نستطيع أن نفسر الفارق الكبير بين الملك لير وماكبث باستخدام لفظ معين مثل تطور، ولكن يجب أن نضع في اعتبارنا أن شكسبير أراد في الملك

لير أن يصور لنا شيئا مختلفا تماما عن ماكبث، ونتيجة لهذا كان يتحتم عليه إيجاد طرق أخرى جديدة للتعبير.

وكان يعتقد أن هذه السمات ضرورية لكي نتجنب سوء الفهم الذي قد ينشأ من استخدام مصطلح التطور بتعنت مع فن شكسبير. وبالطبع هناك تطور في تراجيديات شكسبير العظيمة على اعتبار أن كل تراجيديا تقدم مشكلة جديدة تتطلب طريقة جديدة للتقديم من جانب شكسبير الكاتب المسرحي، وأحيانا تتطلب تقنية درامية جديدة، وبالتالي مصادر جديدة للألفاظ والأسلوب والصور الشعرية. ولكن دراسة هذه الروائع تقتضى أن نتكلم عن توسيع طرق شكسبير الإبداعية وتصميماته وعن تجميع إمكانياته التي لم يتبأ بها أحد بدلا من تجميع علامات والحديث عن تحسينات. إن تطور فن شكسبير يجب ألا نفكر فيه كسلم يتكون من درجات متساوية وكل درجة أقرب إلى الكمال من الدرجة الأخرى.

وهذا التشبيه بالسلم ليس مرضيا بصورة مطلقة حتى بالنسبة لتطور شكسبير في المرحلة الزمنية الأولى (حيث أمكن تطبيق هذه الصورة بصلاحية أكثر)، لأننا أمام إغراء سهل أن نحكم على مسرحيات شكسبير الأولى بمستويات مستمدة بصفة مطلقة من معرفتنا بروائعه وتنوعها لها. ونحن نتخذ مثلا لذلك: التزايد التدريجي للأساليب البلاغية، دليلا على نمو المهارة الدرامية لدى شكسبير على أنه تخطى عن للصنعة لأنه تعلم كيف يكتب بطريقة طبيعية أكثر. ومن توافر الزينة والعناصر البلاغية في مسرحياته الأولى نستنتج أن شكسبير كتب بهذا الأسلوب لأنه لم يعرف طريقة أحسن للكتابة، وأيضا لأنه توارث هذا النمط ممن سبقوه. ونحن نميل إلى القول بأن شكسبير كان يجب عليه أن يتغلب على ذلك الأسلوب لكي يشق طريقه.

ويجب أن نتذكر تحذيرا ضد هذه العبارات رغم أن كلا منها فيه مسحة من الحقيقة. وفي عصر شكسبير كان هذا الأسلوب البلاغي يلقي تقديرا كبيرا وفكرة

التغلب على هذا الأسلوب لكونه تعبيراً أقل وغير طبيعي كانت تبدو غريبة جداً على آذان السامعين في عصر اليزابيث. وقد ألقت الدراسات الحديثة ضوءاً أكثر على استخدام شكسبير للبلاغة وعلى الدور الذي لعبته في القرن السادس عشر. وأظهرت هذه الأبحاث كيف أن الأساليب البلاغية استخدمت بدرجة تدعو إلى الدهشة وكيف أنها استخدمت عن عمد وبوعي بواسطة شكسبير في مرحلة صغره وفي مرحلة نضجه. وعند نقتنا استخدام شكسبير للصور الشعرية في المسرحيات الأولى، يجب أن نضع في اعتبارنا حقيقة أن شكسبير كان في ذهنه في ذلك الوقت نموذج مثالي. وهذا الأسلوب كان له مواصفاته الخاصة، وكان يجد إفصاحاً عنه ليس عبر الألفاظ والصور الشعرية فحسب، بل عبر كل العناصر الأخرى للفن الدرامي. وبذلك أصبحت الصفة الصناعية الشكلية للصور الشعرية لها ما يقابلها ويساويها في جميع الشخصيات الصناعية والتناسقي (مثلاً في كوميديا الأخطاء). واتجاه الصور الشعرية للرمزية والتقليدية أكثر من اتجاهها للتفرد وتعبيرها عن الحقائق المعروفة بدلاً من التجارب الفريدة، كل ذلك يتفق مع الطريقة الكلية والجو العام لهذه المسرحيات. والملخص التالي يجب فهمه على أنه يمثل تلك المواصفات.

وقد بدأت دراستنا بالتحري عن العلاقة بين الصور الشعرية والسياق ومصطلح السياق يتم فهمه ليس كنصوص لغوية فحسب، ولكنه يشمل الموقف الدرامي نفسه. وفي كتابات شكسبير الأولى مع المسرح التاريخي وفي تليوتوس وأندرونيكوس أمكن وصف هذه العلاقة في معظم الحالات على أنها غير عضوية ومفككة، والصور الشعرية أدخلت على النص كشيء يمكن فصله مرة ثانية دون التأثير على تركيب المشهد. والطريقة التي ربطت بها هذه الصور الشعرية (وهي تتم في شكل تشبيهات) مع السياق باستعمال ("ك"، أو "مثل")، أو أضيفت ثم تكسدت فوق بعضها كشفت عن هذه الخاصية غير العضوية للصور الشعرية من وجهة

للنظر الشكلية في حين أن عدم التناسب الموجود بين الموقف الدرامي والصور الشعرية المستخدمة في تلك اللحظة ذاتها والشخصية التي تستخدم تلك الصور الشعرية كشفت عن هذا الارتباط غير المتناسب على المستويات الأخرى. إن تكرار التشبيهات الملحمية الأصلية التي هي ليست وثيقة الصلة بالدراما والمفاهيم الدقيقة للمعدة بطريقة شاعرية أوضحت أنه كان هناك صراع بين شكسبير كاتب للدراما وشكسبير الشاعر. لقد كان هناك استعراض معين وإقحام في الصور الشعرية في المسرحيات الأولى. وقد كنا نحس بالسرور الساذج لكاتب الدراما الذي أراد أن يستعرض مهارته ومعرفته وأن يزوق لغته وذلك باختراع وإخال هذه الصور البيانية في أي مناسبة يدركها. وجزالة الأسلوب المعروفة لنا كسمة لأسلوب الشعر والنثر في عصر إليزابيث كانت واضحة في الاستخدام المستفيض والمبالغ فيه للصور الشعرية في مسرحيات شكسبير المبكرة. وفي تلك المسرحيات الأولى يمكن أن نقول عن فقرات كثيرة إنها صور شعرية من أجل الصور الشعرية، وكثير من الصور الشعرية يمكن وصفها على أنها استطراد في الكلام أو يمكننا أن نلاحظ اتجاهها نحو الاستطراد الذي دعمته الصور البيانية. وفي المسرحيات التاريخية الأولى أمكننا رؤية ربط بين هذه السمة والعادة البلاغية للتعظيم.

وفي المسرحيات الكوميديا المبكرة كان لتحسان التشبيهات التي تتسم بالفكاهة والبساطة، مما يتناسب مع العالم الذي صور في هذه المسرحيات، وهكذا نجد أن الصور الشعرية هنا رغم أنها كانت تحتفظ بالزينة نفسها والزرകشة اللفظية، فقد احتفظت بتناسب معين.

وبالإضافة إلى ذلك فإن شكسبير كان يستخدم - كما هو الحال في الحب الضائع - فن المراوغة والتورية واللعب بالكلمات والصور الشعرية بدرجة كبيرة

من الدقة الفنية، وأنه في الوقت نفسه كان يبتعد بنفسه عن ذلك النمط بأن يسخر من سوء استخدامه والمبالغة فيه بدرجة غريبة تجعلنا نندهش له.

وقد لوحظ في الأجزاء الثلاثة من هنري السادس كيف أن أنواعا معينة من الكلام ومن المواقف أعطت الفرصة لظهور أنواع معينة من الصور الشعرية. وهكذا نجد أن الخطب المقنعة الجدلية الاحتجاجية التي تتكرر في المسرحيات التاريخية الأولى قد روجت لإدخال الصور البيانية المرتبطة بالأقوال المأثورة، في حين أن أنواع الصور الشعرية الأخرى المرتبطة بالمونولوج والتي ترتبط عضويا بالنص يمكن ملاحظتها. إن الصور البيانية في المونولوجات بينت درجة أعلى من الاتجاه المباشر، وكانت تمتلك قوة أكثر تعبيراً، وكانت تبدو بصفة عامة أكثر أهمية وأكثر تماسكا من التغليف أو الصور الشعرية التزيينية في الخطب الرسمية. ورحنا نتساءل إن كانت ثمة أحداث أو مواقف معينة مناسبة بصفة خاصة للإتيان بالصور الشعرية، حيث وجدنا أن الموت من بين كل الأحداث كان من المؤكد أنه يخلق الصور الشعرية، وفيما يتعلق بالدور المهم الذي تلعبه الصور الشعرية في مسرحيات فترة النضوج في خلق جو للطبيعة، فقد أثار لنا الطريق أن نتبع خطوات شكسبير الأولى في سبيل تجربة هذه التقنية التي تبين لنا نقصا واضحا في المهارة وفي الوضوح.

إن مناقشة الصور الشعرية في ريتشارد الثالث قد بدأت من تقدير لبعض الملامح المتميزة التي توصف بها الحبكة والتركيب والأسلوب ولغة المسرحية. إن سرعة الأحداث الكبيرة والتركيز على الحبكة والحضور الدائم لشخص ريتشارد الثالث، والاستيعاب الثابت للحدث وللشخصية، كل ذلك أثر كثيرا على استخدام الصور الشعرية. وبصفة عامة أصبحت الصور الشعرية أكثر قصرا وتركيزا واستقلالية، ولكنها كذلك أقل شمولية وأقل استطرادا. إن قدرة شكسبير المتزايدة

على إعطاء تعبير مركز ومباشر، للمشاعر عكسه الاستخدام المباشر التلقائي للصور الشعرية، وكذلك عكسه للطبيعة العامة للصور الشعرية نفسها. وبالإضافة إلى ذلك، كانت هناك أمثلة تكون علاقة وثيقة بين الصور الشعرية وسياقها. وتلك الصور الشعرية وجدت تمهيدا لها في لغة الاستعارة، وكذلك عن طريق أساليب أسلوبية معينة. ويمكننا أيضا أن نتتبع موهبة شكسبير الإبداعية في تشكيل استعارة مركبة جديدة. وأخيرا رأينا مثالا واضحا للاستخدام الدرامي المستمر للصور الشعرية بالطريقة التي استخدمت فيها رموز الحيوان المتكررة لرسم شخصية ريتشارد ولخلق جو سائد من القسوة والخطر والكراهية.

ومن الناحية الأخرى فإن "ريتشارد الثاني" أوجدت سببا لاستخدام الصور الشعرية ولوجودها، باعتبار أن طبيعة الملك الشعرية والتأملية، هي التي أدت به إلى استخدام تلك الصور الشعرية بوفرة. وأصبحت مرحلة جديدة ظاهرة لنا، تبين العلاقة العضوية بين الصور الشعرية والمسرحية، وذلك في مشهد التنازل عن العرش حيث يجعل شكسبير الصورة الشعرية تنمو من الموقف الخارجي وتكشف لنا عن طريق الصورة البيانية الأهمية الرمزية لما كنا نشاهده على خشبه المسرح. وفي هذه المسرحية - بالمقارنة بـ "ريتشارد الثالث" - أصبح فن شكسبير في رسم الشخصيات الرئيسية أكثر تعقيدا وأكثر إفصاحا.

والصور الشعرية في "روميو وجولييت" تبين لنا مجالا أوسع، وتنوعا أكثر من المسرحيات السابق ذكرها، وبصفة خاصة فيما يتعلق بنوع وبشكل الصور الشعرية. إن شكسبير آنذاك راح يميز بوعي بين الأساليب المختلفة التي كانت تحت تصرفه ومهارته في تكييف الصور الشعرية مع الشخصيات، والمواقف، والحالة المزاجية تبدأ في التطور. لقد تم التأكيد غالبا على أن تجارب شكسبير في هذه المسرحية وقد كان يختبر فيها أساليب مختلفة، وأنماطا من العرض، قد أدرك

أثناء التجربة قيمة الأسلوب الجوهرية وأهمية هذه المستويات المختلفة من الألفاظ، وخصص لها مكانا ملائما في بناء مسرحيته. وأصبح الأسلوب التقليدي المتوارث محصورا في المواقف والشخصيات التقليدية، في حين أننا في المشاهد والشخصيات التي وراء ذلك المستوى التقليدي رأينا طريقة جديدة ولغة جديدة تنمو وتصل أحيانا إلى درجة مذهشة من التركيز والإتقان. وكانت في "روميو وجولييت" دلائل متعددة توضح أن شكسبير قد أصبح مدركا للاستخدامات الدرامية، لها أهميتها، فهي تساعد على تركيز وإعلاء التجربة الداخلية، وفي الوقت نفسه تحول العناصر الخارجية للموقف إلى رؤية شعرية (كما شاهدنا في مشهد الشرفة والحديقة)، وهذه الصفة لدى شكسبير الخاصة بالإدراك الكامل والتفسير، عن طريق الصور الشعرية، للمعنى الأساسي للمشهد الذي يقدم على المسرح، تشير أيضا إلى مرحلة جديدة للعلاقة العضوية بين الصور الشعرية والدراما. وبالإضافة إلى ذلك فإن مهارة شكسبير، في طريق الصور الشعرية، في التحام التعبير عن الحالة الشخصية المزاجية مع خلق خلفية كجو للمسرحية، وكذلك مع تقديم الباعث الأساسي للمسرحية، كل ذلك كان يشكل طريقة جديدة لإضفاء ثقل أكبر وتعقيد أكثر على لصورة الشعرية الواحدة. وبذلك يفعل شكسبير صورة الشعرية تخدم أهدافا متعددة في وقت واحد.

ثم تقدمت الدراسة لتفحص باختصار أكثر بضعة عناصر لتطور الصور الشعرية عند شكسبير، في الفترة التي تسمى الفترة المتوسطة. إن تلمع الصور الشعرية مع سياقها قد درس، وأعطيت أمثلة عديدة تبين كيف أن الصور الشعرية يمكن إثارتها عن طريق تداعي المعاني وكيف تم التمهيد لها مقتضا، وكيف تهافت في ذاكرة الشاعر من حين لآخر، وكانت تتشأ من سياق الخيال النقي يتجاوز السطح ويغزو اللغة. والاستعارة المفردة التي تكون أحيانا من نوع نادر وغريب زادت أهميتها وإحياءاتها مما جعلنا نستوعب العمليات الخفية والدمج بين فكر كاتب

الدراما وخياله. والطريقة التي يطور بها شكسبير، وبشكل ملحوظ في تلك الفترة المتوسطة، طريقة غريبة للتعبير عن الأفكار المجردة من خلال لغة الاستعارة، ودمج فيها الشيء للمجرد مع المعنوي، هذه الطريقة أتاحت الفرصة لوجود مادة للبحث الممتع الذي يشار إليه هنا كمثال آخر لسيطرة شكسبير المتزايدة على مصادر لغة الاستعارة.

ثم في فصل عن وظائف الصور الشعرية في البناء الدرامي تم تصوير الوظائف الدرامية للصور الشعرية لكي تمهد للأحداث ويعد لها، وذلك عن طريق أمثلة من "تاجر البندقية" و"الملك لير".

وفي تقديم لفصل عن تطور الصور الشعرية في التراجيديات، تم التأكيد على الصور الشعرية ذات الأوجه المتعددة درامياً، وعلى أهميتها التركيبية وتماسكها الداخلي. والصور الشعرية وخاصة في الفصول القليلة الأولى، غالباً ما كانت تخلق في أذهان الجمهور توقعات معينة، وتضع ألباناً أمامها ومن ثم كان ينشأ توتر درامي لا يخلو من تأثير على خيال وعلى اتجاهات الجمهور. والصور الشعرية بالنسبة لكاتب الدراما تصبح طريقة عميقة للتأثير على الجمهور ولقيادته وتوجيهه عن طريق المسرحية، دون أن يدرك ذلك. إن الاتجاهات المتعددة، والسلاسل وأنماط الصور الشعرية، تتحد مع بعضها، لكي تكون شبكة ثانية للأحداث، تسير في ظل الحبكة الفعلية، وتتداخل معها بطرق شتى. وقد أوضحنا أن طريقة التعبير غير المقحمة وغير المباشرة، التي تقدمها الصور الشعرية، تتفق مع المهارة المميزة التي استخدمها شكسبير على مستويات مختلفة في التراجيديات في حين أنه في المسرحيات الأولى كان هدفه أن يجعل كل شيء واضحاً بقدر الإمكان. وبهذا الخصوص فإن الغموض والتهكم الدرامي كان لابد من ذكرهما لأنهما يكسبان للصور الشعرية عمقاً أكثر وتعقيداً أكثر. ويتضمن هذا أيضاً ظاهرة

الاستجابة للمزوجة في تفسير موقف معين من جانب المشاهدين من ناحية، ومن جانب الممثلين من ناحية أخرى.

وقد أوضحنا في فقرة أخرى عن التراجيديات كيف أنه من خلال الصور الشعرية، تدخل القوى الكونية والفتنة للطبيعة في الدراما، وكيف أن الصور الشعرية هي الوسيلة الرئيسية لإظهار العلاقة الوثيقة بين الإنسان وهذه القوى الأساسية والكونية ولكن عالم الطبيعة يزحف أيضا إلى المسرحية من خلال الصور الشعرية، عالم الطبيعة يشمل الحيوانات والنباتات، وهو يزحف ليس فقط لكي يخلق خلفية أو جوا بل لكي يشترك في الحدث ويعبر رمزيا عن توافقات وعلاقات تتطوى تحت الحدث الحقيقي وتحتوى غالبا على المعنى الحقيقي للمسرحية ثم انتقلنا إلى فحص لطرق شكسبير الخيالية في التشخيص (تخيل الجماد بشر)، وطريقته الجذابة في تصوير الصفات المجردة. وهذه الصفات تقارن لتقنيات شكسبير في مسرحياته الأولى. وطبقت أيضا طريقة المقارنات فيما يتعلق بأنماط محددة في الأسلوب تميز مسرحيات شكسبير الأولى، ولكنها تتكرر الآن وإن كانت تتكرر بتطبيق مختلف ووظيفة مختلفة.

والخط الذي اتبع في الفصل قبل الأخير قد تم السير عليه. وجاءت أمثلة كثيرة تصور الشكل الذي تظهر عليه الصور الشعرية، والقوة الإيحائية المثيرة التي تسببها الاستعارة الواحدة وتناسبها مع الفكرة التي تم التعبير عنها. ولقد أوضحنا كيف أن سرعة الحدث، وكذلك سرعة التفكير وشدة العاطفة، اجتمعت لتنتج لنا صورا شعرية غير عادية، وفيها خليط عجيب من العناصر. وقد خلق شكسبير، عن طريق هذا النوع من الصور الشعرية، الحقيقية الدرامية التي ليس لها نظير في الدراما أو الشعر المعاصر، خلق لنا ولنفسه أداة فريدة للتعبير الدرامي، تتكيف بشكل متكافئ مع الأسلوب العام، ومع نغمة التراجيديات بالنسبة للاستخدامات

المتعددة التي يحولها إليها. وفي النهاية تم شرح كيف أن الصور الشعرية في التراجيديات عن طريق موضوعاتها المتكررة تساعد على ربط المشاهد والفصول معا لكي تجعل النص الدرامي أكثر ترابطا وأكثر تشابكا. والانتطباع الذي نكوته عند قراءة للتراجيديات، بأن كل فقرة تقريبا ترتبط وتتشابك بطرق مختلفة مع الفقرات الأخرى، قبلها أو بعدها، وتستمد وجودها بدرجة كبيرة من الدور الذي تلعبه للصور الشعرية. وهكذا تساعد الصور الشعرية، عندما تضيف لونا موحدا ومفتاحا للتراجيديات، على خلق وحدة عضوية تجعلنا ننسى نقص الوحدات الكلاسيكية الخاصة بالزمن وبالحدث.

والعديد من هذه المشكلات التي بدانها في فصل المقدمة، تم تتبعناها بشكل متكامل في الفقرات التالية، عن ست تراجيديات كل منها على انفراد. وكل من هذه الفصول ركزت الانتباه على وظائف قليلة خاصة، للصور الشعرية أو مظاهر العلاقة بين الصور الشعرية والتركيب، بين الصور الشعرية والشخصيات، بين الصور الشعرية وموضوع الدراما. وهذه الطريقة الانتقائية اختيرت لتجنب زيادة غير مطلوبة في حجم ومحور هذه الدراسة، لأن المناقشة الكاملة للصور الشعرية حتى لمسرحية واحدة بكل مظاهرها كان سيحتاج إلى مجلد كامل. والعيب الواضح لهذه الطريقة هي أن الكثير من النقاط المهمة لا يمكن تناولها، ولا بد أن يترك الكثير دون الحديث عنه. وكان لابد أن نتحملها، لكي نؤكد من الناحية الأخرى، إمكانية مسح شامل مفهوم لتطور كل للصور الشعرية بكل تنوعاتها، لأن استيعاب ورؤية ذلك تلقائيا، سيكون مستحيلا في أي دراسة متكاملة لأي مسرحية منفردة.

وفي الفصل الخاص ب"هاملت" تم فحص استخدام الصور الشعرية عند هاملت وعند الشخصيات الأخرى، وتمت أيضا دراسة قيمة الصور الشعرية في الإفصاح عن اتجاهاته وعما يدور في ذهنه. ورأينا أن هاملت استخدم الصور

الشعرية كقناع أو تتكر في دور الجنون المفتعل، وكذلك كوسيلة ليقول الحقيقة للناس الآخرين دون أن يلاحظوا حالته. ولكي نبين كيف أن الصور الشعرية في تراجيديات شكسبير قد أصبحت جزءا متكاملًا من تفكيره، وكيف أن تقليد اللغة الاستعارية واستخدام كلام سلس، يجعلنا نفقد ذلك العنصر ذا الأهمية للفهم، ليس فقط لفهم فقرة واحدة، ولكن أحيانا لفهم المسرحية بأكملها، من أجل ذلك كله تم التعليق على منولوجات هاملت الشهيرة، وأجريت دراسة أخرى عن العلاقة بين موضوع الصور الشعرية والأحداث الفعلية التي تحدث أو توصف في المسرحية. وفي النهاية تم فحص وظيفة الصور الشعرية في إبراز الموضوع الأساسي وفي توقع الأحداث القادمة.

وفي "عطيل" تم اختيار خط واحد ضمن خطوط كثيرة موجودة أمام القارئ ليتدارس الصور الشعرية، وهذا الخط يكمن في الاستخدام المتناقض للصور البيانية بين عطيل وإياجو، وذلك يقدم لنا مثالا ملفتا للنظر عن فن شكسبير في تكييف اللغة مع الشخصية. وكان من الممكن إلقاء الضوء على هذه العلاقة ليس فقط عن طريق المادة، بل عن طريق الشكل وأسلوب الصور الشعرية، وكذلك الطريقة التي تعكس بها الصور الشعرية التطور الداخلي والتجارب الحساسة التي تجتازها الشخصيات.

ودراسة الصور الشعرية في "الملك لير" كانت تواجهها مشكلات بعيدة المدى. إن الدور الفريد الذي لعبته الصور الشعرية في تلك المسرحية التي لم يسبق لها مثيل كان يتطلب دراسة لشخصية لير، وللدراما الداخلية التي تحدث في داخله. ويمكن تفسير الأهمية المتزايدة ووفرة الصور الشعرية في كلام لير بأنه أصبح أكثر عزلة في عالم البشر مما يعنى أنه انقلب على نفسه، وحيث إنه فقد خاصية الاتصال والحوار المتعقل مع رفاقه من البشر فإنه اكتسب بصيرة خيالية وخلقاً، عن طريقة صورته الشعرية، كما اكتسب شركاء جددا وعالما ثانيا في إطار عالم

البشر، واستطاع أن يكون على اتصال به وأحس أنه ينتمى إليه. والكلام على هيئة صور شعرية يصبح بالنسبة للير أنسب، للتكلم والتعبير عن النفس، وهو مناسب أيضا لأن يظهر إلى النور قوته في رؤية ما هو قائم، وأن يكشف الأعمال السرية غير مترابطة لعقله المشتت الذى يهذى، وأن يكشف قدرته غير العادية للحدث مع عالم العناصر البعيد عن متناول أيدينا. إن تتابع الصور الشعرية فى كلام لير يحتوى على القصة الكاملة لتحويل صورة روحه إلى صورة أخرى. إن التطور الداخلى للبطل الذى يقدم لنا فقط عن طريق الصور الشعرية لم يحدث فى مسرحية أخرى كما حدث فى الملك لير، ولم يحدث فى أى مسرحية أخرى بخلاف "الملك لير" أن الصور الشعرية أخبرتنا عما كان شكسبير يفكر فيه بنفسه عن الشخصيات، وعن المشكلات التى قدمها الحدث الخارجى للمسرحية. إن رجحان كفة الصور الشعرية، وخاصة فى الفصول الثانى والثالث والرابع، يمكن إرجاعه إلى السمة المميزة لهذه التراجيديات، ألا وهى توسيع الدراما الإنسانية، بحيث تصبح شيئا عالميا وأكثر فهما، حتى إننا نشاهد فى فقرة برادلى الشهيرة صراعا، ليس بين أشخاص معينين متلما هو صراع بين قوى الخير والشر فى العالم وهذه القوى الكونية، عالم الطبيعة وعالم العناصر أدخلت إلى المسرحية واشتركت فى أحداثها عن طريق الصور الشعرية. وأيضا تم توضيح كيف أنه فى الفصول الأولى، كانت الصور الشعرية تملك تلك الدلالة للتبوية مدمجة مع التهمك الدرامى الذى ساعد فى التمهيد للأحداث القادمة وجعل الجمهور ينتظر فى ظلام ويتوقع سير الأحداث. وتبدو الصور الشعرية فى "الملك لير"، بالمقارنة بالمسرحيات الأخرى، لها علاقات مشتركة مع بعضها، بحيث تصير أنماطا متميزة بصورة واضحة. وبالإضافة إلى ذلك فهى تعتبر متطابقة فيما يختص بالدراما الداخلية والمعنى الخفى للمسرحية، وبذلك فإن التحليل التفصيلى الكامل للصور الشعرية فى هذه التراجيديات سيوصلنا

إلى نتائج مثمرة^(١). وقد خصصت فقرة خاصة لهذه الصور الشعرية والمقارنة والحكم التي استخدمها المخرج وقد زودتنا بطريقة جديدة تماما وأصيلة في استخدام الصور الشعرية. وفي النهاية تمت مناقشة الدور الذي لعبته الصور الشعرية عن الطبيعة، وبصفة خاصة صور الحيوانات في "الملك لير".

إن الجو الثرى متعدد الألوان في مسرحية أنطونيو وكليوباترا لا بد أنه لفت نظر كل قارئ لتلك التراجيديا. والفصل المخصص لهذه المسرحية لفت الانتباه إلى الطرق المتنوعة الدقيقة التي تستطيع بواسطتها الصور الشعرية أن تهيئ الجو المناسب تدريجيا. ومرة ثانية يجعل شكسبير صورته الشعرية تخدم أهدافا متعددة في الوقت نفسه. وبطريقة تلقائية تسمو الصور الشعرية بالجو وترسم الشخصيات الدرامية وتمدنا بتعبير مناسب للحالة النفسية للمتكلم في اللحظة المناسبة. وهذا التكيف الخاص للصور الشعرية مع الحاجة الملحة للموقف الدرامي وصل في "أنطونيو وكليوباترا" إلى درجة عالية من الإتقان. إن وظيفة تتابعات معينة للصور الشعرية الرمزية في مصاحبة ارتفاع وسقوط أنطونيو، وفي إعطاء تعبير لعلاقته مع القوى الكونية تم تناولها. وأخيرا بذلت محاولة لتوضيح كيف أن شخصية كليوباترا ذات التنوع اللانهائي تجد نظيرا لها في الصور الشعرية المتنوعة غير العادية التي تصفها.

وفي الفصل الخاص بكوريولانوس أثير السؤال: إلى أي مدى يخول لنا أن نتوصل من الصور الشعرية إلى استنتاجات عن وجهات نظر شكسبير الخاصة وعما يحبه أو لا يحبه.

(١) بعد استكمال هذا الكتاب، نفذ هذا في الوقت نفسه روبرت بي هيلمان في دراسته "المسرح الكبير: الصور الشعرية والتركييب في الملك لير". ولاية لويزيانا، مطبعة الجامعة، ١٩٤٨.

فى الوقت الذى كان يعتقد بصفة عامة أن من الصواب أن نتناول تلك المشكلة بتحفظ ويحرص شديدين فقه يبدو أن "كورويولاتوس" تستثى من هذه القاعدة. إن استخدام الصور الشعرية للصريح المفرط والأسماء الاستهزائية للرعاع يبدو أنها تعبير عن نفور قوى من جانب شكسبير لهذه الطبقة من الشعب وخاصة أن هذا تم تأكيده فى المسرحيات الأخرى. وعلى عكس هذه المجموعة من الصور الشعرية تم لفت النظر إلى الصور الشعرية المتعددة التى تصف كورويولاتوس واستخدام شكسبير لهذه الصور ليؤكد على قدرة البطل الملقبة للنظر على عمل كل شىء وهى إحدى سمات المسرحية المميزة.

إن دراسة الصور الشعرية فى "تايمون" الأثينى عرضت مشكلات ممتعة عديدة مكنتنا من أن نرى كيف وجدت علاقة مهمة بين توزيع الصور الشعرية غير المتكافئ على مدار المشاهد والفصول والتطور غير الطبيعى لشخصية تايمون.

وقد فحصت الأسباب التى دعت إلى زيادة الصور الشعرية وتكرارها فى الفصول الأخيرة، وأمكن إبراز وظائف جديدة متعددة كان لابد أن تقوم بها الصور الشعرية.

وأعطيت أمثلة كثيرة لإثبات الظاهرة الغربية، وهى أن الصورة الشعرية أمكنها فى مرحلة متأخرة أن تتحول إلى حقيقة. وكذلك العملية العكسية بأن الحادثة الحقيقية فى الدراما تستغل لإيجاد الصور الشعرية والتشبيهات.

وفى النهاية تم توضيح كيف أن تجربة تايمون الداخلية ونظرته إلى العالم انعكست عن طريق تتابع صور شعرية مميزة، وهنا يثار سؤال: هل نحن يخول لنا أن نصل إلى أى استنتاجات من هذا الترجيح لاستعارات المرض عن وجهة نظر شكسبير الخاصة؟.

وإذا نظرنا نظرة عامة فإن التراجيديات أظهرت براعة شكسبير فى موازنة الصور الشعرية مع الأهداف الدرامية فى أحلى صورها. والوظائف التى تؤديها

الصور الشعرية، كما رأينا، لها طبيعة معقدة ومتنوعة، والتناسب الدرامي للصور الشعرية غير عادي؛ لأننا عندما نتكلم عن براعة شكسبير الدرامية في التراجيديات، سيكون من المستحيل تماما أن نتجاهل الدور الذي تلعبه الصور الشعرية. إنها أصبحت حقا أداة مهمة ورقيقة في يد الكاتب المسرحي. ويبدو أن هذا هو الإنجاز الفريد لشكسبير. لقد كافح من أجل نقل وسيلة للتعبير، أمكنها أن تصبح من صميم الجو الشعري، وذلك بفضل الطبيعة نقل هذه الوسيلة إلى أداة درامية مائة في المائة، أداة للتأثير والتعقيد^(١) الذي لم ننتبأ به.

والصور الشعرية في المسرحيات الرومانسية بصفة عامة لم تبين أي تطور آخر بخصوص التوجهات التي رأيناها في التراجيديات، ولكنها كشفت عودة إلى الصور الشعرية والوصفية التي رأيناها، في بعض المسرحيات الفكاهية في فترة شكسبير المتوسطة. إن حركة الحدث البطيئة، وهي من سمات الرومانسيات، أنتجت لنا نوعا من الصور الشعرية أقل كثافة بحيث يسمح بتطور دقيق ومنقح. إن التوازن العقلاني بين الفكر والتعبير الذي انقلب في التراجيديات تم تحقيقه في المسرحيات الرومانسية، ونتيجة لذلك أثر على شكل وأسلوب الصور الشعرية.

في حين أن الصور الشعرية في التراجيديات كانت تستوعب الأحداث، لذا فإن وظيفتها كانت في "العاصفة" عكس ذلك، لقد كانت وظيفة تتابعات معينة

(١) في الجزء الأخير من كتابه الذي كتب بالألمانية عن الصور الشعرية عند شكسبير، حاول المؤلف أن يوضح كيف أن الصور الشعرية في أدب عصر اليزابيث، كانت موجودة أساسا في الشعر والنثر، واحتفظت ندما نقلت إلى الدراما، في معظم الحالات بعلامات هذا الاستخدام الشعري أو النثري. وإذا بحثنا في مقالات عصر اليزابيث النقدية، سنتبين كيف أن الملاحظات النقدية عن استخدام الصور الشعرية كانت محصورة في الدور الذي لعبته في الشعر وفي النثر. إن الوظائف والخصائص الدرامية التي تستخدمها الصور الشعرية يبدو أنها لم تتلصق قط مع تقاد عصر اليزابيث. إن شكسبير بمفرده هو الذي استكشف هذه الإمكانيات. ويبدو أن مارلو هو كاتب المسرح الوحيد قبل شكسبير الذي يمكن أن يقال عنه، إنه استخدم الصور الشعرية بطريقة خاصة درامية.

للصور الشعرية، تعيد إلى الأذهان عاصفة البحر في المشهد الأول عبر تلميحات وإشارات دالة. هذه الصور الشعرية الخاصة بالبحر وبالعاصفة توأمت بدقة مع الشخصيات المختلفة، وحدثت مجالتهما المختلفة في الوجود. وعن طريق فحص الصور الشعرية المتنوعة والمعقدة عن الطبيعة نستطيع أن نحقق بصيرة أقوى من تقنيات شكسبير في خلق هذا الجو الأرضي القوي الذي يعم المسرحية كلها ويساير إحساساتنا بشدة. إن العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وهي عنصر مهم في الجزيرة الساحرة، كانت تنعكس أيضا في الصور الشعرية في المسرحية. وأخيرا فإن توزيع الصور الشعرية على الشخصيات في المسرحية، وكذلك علاقتها بالتركيب الدرامي تم فحصه.

وفي "حكاية الشتاء" تم فحص الصور الشعرية من ناحية التناقض بين المجالات المختلفة التي يدور حولها الحدث. وتم توضيح كيف أن الصور الشعرية تساعد كثيرا على تأكيد وإظهار ذلك التناقض مضيئة تلون وخلفية وحياة إلى مفهوم شكسبير الدرامي لأننا نجد في هذا النوع من الدراسة أن تراصف حياة الفلاحين المؤثرة الواقعة مع الرقة الشعرية لحياة العشاق للرومانسية وكذلك وظيفتها في البناء الدرامي قد نوقشت.

لما في مسرحية "سيمبيلين" فقد أثر بشأنها سؤال هو: إلى أي مدى يمكن أن تخدم الصور الشعرية كاختبار للآراء النقدية عن تلك المسرحية؟. إن نقص ثبات الأسلوب في سيمبيلين والعودة إلى عادات الأسلوب القديمة يمكن إثباتها عن طريق الاستخدام غير المتناسق، وعن طريق شكل الصور الشعرية. ورجوعها مرة ثانية إلى أهداف الميلودراما والبلاغة. ومن الناحية الأخرى فإن سيمبيلين قدمت بعض الأمثلة للصادقة على براعة شكسبير في موازنة الصور الشعرية مع الشخصيات وبينت كيف استخدمها شكسبير كوسيلة لإعطاء الكلام نفردا.

والمؤلف يدرك تماما أن الأمر يتطلب في هذه الدراسة تصالحا بين الحاجة لتحليل تفصيلي لكل مسرحية على حدة والنظرة الأكثر إيجازا. مثل هذا التصالح سيظل بصورة ما غير مرض، ونتيجة لذلك من المحتمل أن يحس الكثير من القراء أن هناك شيئا ناقصا. والبعض سوف يحس بالأسى أن بعض المسرحيات المهمة مثل "عطيل" أو "ترويلاس وكريسيدا" لم يتم الحديث عنها في فصول منفصلة، وسوف يشكو آخرون أن "الليلة الثانية عشرة" وكل ما ينتهي على ما يرام فهو جيد، وتسمع جعجة ولا ترى طحنا وكذلك "هنري الرابع"، لم ونقل عنها إلا القليل. وسوف يتفق آخرون على أنه كان من الأفضل أن نتبع خطا واحدا منتظما من البداية وحتى النهاية (مثل علاقة الصور الشعرية بالسياق، أو تقنيات شكسبير في وضع سمات الشخصيات الدرامية عن طريق الصور الشعرية)، بدلا من تجربة الكثير من العناصر وابتذال مشكلات كثيرة لم تناقش بجهد وفير. ومثل هذه الأبحاث المنتظمة الكاملة مع ذلك كان سينتج عنها استبعاد عدد من المظاهر المناسبة المعدلة، وكان أيضا سيعزل كثيرا الظاهرة الخاصة التي نحن بصدددها. ويبدو أن دراسة مسرحيات شكسبير معرضة لخطر أنها ستتسحب إلى العديد من الممرات المتخصصة بدرجة عالية فيما يتعلق بالمنخل. وبذلك تصبح منفصلة كل منها عن الأخرى بدلا من توحيدها ودمجها. وهؤلاء الذين يدرسون مهارة شكسبير الدرامية مهتمون أولا بالحبكة والشخصية ومعرضون لأن يهملوا الأسلوب والمفردات. وكقاعدة عامة فإن الدارسين للغة ولصوره الشعرية لا يهتمون كثيرا بالحبكة والشخصية أو بالعناصر الأخرى الموجودة في دراسة متكاملة لمسرحية وهي المصادر والموضوعات والمشكلات المقدمة ومهمة الممثل... إلخ. وحيث إن كل هذه العناصر ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا، وتعتمد كل منها على الأخرى فإن البحث المتخصص جدا، وتركيز كل الانتباه وكل الموارد وكل الأبحاث على عنصر واحد فقط من المحتمل أن يجعلنا ننظر إلى هذا العنصر كشيء منفصل

وننسى اعتماده المستمر على عوامل أخرى كثيرة في الدراما. إن تفريد الصور الشعرية من أجل دراسة غاية في التخصص، يبدو أنه أكد في غير موضعه على الأنماط الفلسفية لشكسبير وإلى إغراء غريب على استخلاص معنى رمزي لكل صورة شعرية أخرى تأتي في النص.

إن الدراسة الحالية تحاول أن تتجنب هذا الحظر، وتتناول موضوع الصور الشعرية عند شكسبير من زوايا مختلفة، لتبين اعتماده على العناصر متعددة الجوانب لمهارته الدرامية. غير أن هذه الدراسة من الناحية الأخرى جرت على نفسها المخاطر في تقديم فوضى غير منظم، يسعى المؤلف إلى مداراته. ومع ذلك يبدو أن التقدير الصحيح لتطور مهارة شكسبير يمكن التوصل إليه، إذا عمل الكثير لتقريب الطرق المنفصلة للبحث، وإظهار الاعتماد المتبادل بين كل من الأسلوب والمفردات والصور الشعرية والحبكة، وتقنية رسم الشخصيات وكل العناصر المكونة للدراما . إن الدراسة الحالية يجب أن تفهم على أنها أول محاولة على سبيل التجربة، لتبين بعض التوجهات التي يمكن عن طريقها متابعة فحص تطور الصور الشعرية عند شكسبير، إذا نظر إليها ضد خلفية نمو الفن الدرامي. ولكنها لا تدعى أنها قد استنفذت بحث الموضوع بطريقة منظمة استيعابية.

المراجع

The more important books up to 1949 are discussed by Una Ellis-Fermor, *Some Recent Research in Shakespeare's Imagery*, The Shakespeare Association, London, 1937, and in the same author's article "Shakespeare and his world: The Poet's Imagery", *Listener* XLII, 1949. For later studies see Kenneth Muir, "Shakespeare's Imagery—Then and Now", *Shakespeare Survey* 18, 1965.

- G. W. Knight, *Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare*, London, 1929.
 F. C. Kolbe, *Shakespeare's Way*, London, 1930.
 C. F. E. Spurgeon, *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies*, London, 1930.
 G. W. Knight, *The Wheel of Fire*, London, 1930.
 George Rylands, *Words and Poetry*, London, 1930.
 C. F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Iterative Imagery*, Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1931.
 G. W. Knight, *The Imperial Theme*, London, 1931.
 G. W. Knight, *The Shakespearian Tempest*, Oxford, 1932.
 John Middleton Murry, "Imagery and Imagination", Chapter XII in *Shakespeare*, London, 1936.
 C. F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 1936.
 D. A. Traversi, "Coriolanus", *Scrutiny* VI, 1937.
 Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945.
 Hereward T. Price, "Function of Imagery in *Venus and Adonis*", *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, XXXI, 1945.
 Edward A. Armstrong, *Shakespeare's Imagination. A Study of the Psychology of Association and Inspiration*, London, 1946; repr. with revisions Lincoln, 1963.
 R. D. Altick, "Symphonic Imagery in *Richard II*", *PMLA* LXII, 1947.
 Cleanth Brooks, "The Naked Babe and the Cloak of Manliness", in *The Well-Wrought Urn*, New York, 1947.
 Sister Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, New York, 1947.
 G. W. Knight, *The Crown of Life. Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*, London, 1947.
 J. C. Maxwell, "Animal Imagery in *Coriolanus*", *Modern Language Review* XLII, 1947.

- Audrey Yoder, *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal*, New York, 1947.
- E. R. Curtius, "Das Buch als Symbol (Shakespeare)", in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948. [English edition, New York, 1953.]
- Robert B. Heilman, *This Great Stage. Image and Structure in "King Lear"*, Baton Rouge, 1948.
- Francis R. Johnson, "Shakespearian Imagery and Senecan Imitation", in *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*, Washington, 1948.
- Alan S. Downer, "The Life of Our Design: The Function of Imagery in the Poetic Drama", *The Hudson Review* II, 1949; repr. in L. F. Dean, ed., *Shakespeare. Modern Essays in Criticism*, New York, 1961.
- Mikhail M. Morozov, "The Individualization of Shakespeare's Characters through Imagery", *Shakespeare Survey* 2, 1949.
- Donald A. Stauffer, *Shakespeare's World of Images. The Development of his Moral Ideas*, New York, 1949.
- W. R. Keast, "Imagery and Meaning in the Interpretation of *King Lear*", *Modern Philology* 47, 1949/50.
- T. W. Baldwin, *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets*, Urbana, 1950.
- E. C. Pettet, "The Imagery of *Romeo and Juliet*", *English* VII, 1950.
- Alice, S. Venezky, "Shakespeare's Pageant Imagery", in *Pageantry on the Shakespearean Stage*, New York, 1951.
- Roy Walker, "Shakespeare's Star Imagery", *English* VIII, 1951.
- R. A. Foakes, "Suggestions for a New Approach to Shakespeare's Imagery", *Shakespeare Survey* 5, 1952.
- J. E. Hankins, *Shakespeare's Derived Imagery*, New York, 1953; repr. 1967.
- M. C. Bradbrook, "Fifty Years of the Criticism of Shakespeare's Style: A Retrospect", *Shakespeare Survey* 7, 1954.
- Robert Fricker, "Das szenische Bild bei Shakespeare", *Annales Universitatis Saraviensis* 5, 1956.
- Robert B. Heilman, *Magic in the Web. Action and Language in "Othello"*. Lexington, 1956.
- Charlotte Ehrl, *Sprachstil und Charakter bei Shakespeare*, Heidelberg, 1957. [Based on Ph.D. thesis, Munich, 1949.]
- Carl Fehrman, "The Study of Shakespeare's Imagery", *Moderna Språk* LI, 1957.
- A. Gerstner-Hirzel, *The Economy of Action and Word in Shakespeare's Plays*, Bern, 1957.
- John Lawlor, "Mind and Hand – Some Reflections on the Study of Shakespeare's Imagery", *Shakespeare Quarterly* 8, 1957.
- M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, London, 1957; repr. 1965.
- Maurice Charney, *Shakespeare's Roman Plays. The Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, 1961.
- David Daiches, "Imagery and Meaning in *Antony and Cleopatra*", *English Studies* XLII, 1962.
- V. Y. Katak, "An Approach to Shakespearean Tragedy: The 'Actor' Image in *Macbeth*", *Shakespeare Survey* 16, 1963.

- Vance MacMullen, "Death Imagery in *Antony and Cleopatra*", *Shakespeare Quarterly* XIV, 1963.
- Francis Berry, *The Shakespeare Inset*, London, 1965.
- Martha H. Golden, "Stage Imagery in Shakespearean Studies", *Shakespearean Research Opportunities* I, 1965.
- Alexander Augustin, *Der Einfluß der Quellen auf Shakespeares Bilder und Motive*, Ph.D. thesis, Hamburg, 1966.
- Rudolf Stamm, "The Theatrical Physiognomy of Shakespeare's Plays", in *The Shaping Powers at Work*, Heidelberg, 1967.
- Walter Whiter, *A Specimen of a Commentary on Shakespeare*. Being the text of the first (1794) edition revised by the author and never previously published. Ed. Alan Over, compl. by Mary Bell, London, 1967.
- Wolfgang Clemen, *A Commentary on Shakespeare's "Richard III"*, London, 1968.
- Brian Vickers, *The Artistry of Shakespeare's Prose*, London, 1968.
- Maurice Charney, *Style in "Hamlet"*, Princeton, 1969.
- Dieter Mehl, "Emblems in English Renaissance Drama", in *Renaissance Drama* II, ed. S. Schoenbaum, Evanston, 1969.
- Inga-Stina Ewbank, "Shakespeare's Poetry", in *A New Companion to Shakespeare Studies*, ed. K. Muir and S. Schoenbaum, Cambridge, 1971.
- Inga-Stina Ewbank, "More pregnantly than words", *Shakespeare Survey* 24, 1971.
- Wolfgang Clemen, *Shakespeare's Dramatic Art. Collected Essays*, London, 1972.
- T. R. Henn, *The Living Image*, London, 1972.
- Dieter Mehl, "Visual and Rhetorical Imagery in Shakespeare's Plays", *Essays & Studies* 25, 1972.
- Kenneth Muir, *Shakespeare the Professional and Related Studies*, London, 1973. [Includes a survey of criticism on Shakespeare's imagery and four relevant articles on imagery in the histories, in *Romeo and Juliet*, *Hamlet* and *Macbeth*.]
- John Doeblér, *Shakespeare's Speaking Pictures. Studies in Iconic Imagery*, Albuquerque, 1974.
- Martha H. Fleischer, *The Iconography of the English History Play*, Salzburg, 1974.
- Jörg Hasler, *Shakespeare's Theatrical Notation: The Comedies*, Bern, 1974.
- Jürgen Beneke, *Metaphorik im Drama. Dargestellt an Shakespeares "Pericles" und "Cymbeline"*, Bonn, 1975.
- Rudolf Stamm, "The Alphabet of Speechless Complaint", in *The Triple Bond*, ed. J. G. Price, London, 1975.
- Heinz Zimmermann, *Die Personifikation im Drama Shakespeares*, Heidelberg, 1975.

المترجمون فى سطور :

جمال عبد الناصر

- أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة .
- دكتوراه أدب المسرح الإنجليزى (جلاسجو ١٩٨٣) .
- عضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة والأساتذة المساعدين .
- وكيل كلية الآداب ورئيس قسم اللغة الإنجليزية - جامعة القاهرة - فرع بنى سويف .
- عضو لجنة المعادلات بالمجلس الأعلى للجامعات .
- عضو لجنة معادلات المعاهد العليا الخاصة للغات .
- محكم فى مجلة كلية الآداب جامعة الملك سعود (سابقاً) .
- عضو فريق بحثى فى جامعة كاسل الألمانية (سابقاً) .
- عضو فريق بحثى فى برنامج تطوير اللغة الإنجليزى (الثانى) .
- رئيس جلسات بمؤتمر اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة .
- شارك فى العديد من المؤتمرات المحلية والدولية .
- عضو لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة .
- عضو اتحاد الكتاب .
- عضو نقابة المهن التمثيلية (شعبة النقد) .
- عضو نادى القصة (شعبة النقد) .
- محكم فى لجنة الجوائز - اتحاد الكتاب .
- محكم فى لجنة الجوائز - نادى القصة .
- عضو لجنة القراءة بالهيئة المصرية العامة للكتاب .
- محاضر معتمد بهيئة قصور الثقافة .
- ناقد دائم بجريدة المساء .
- مترجم وكاتب وناقد معتمد بالإذاعة المصرية .
- ناقد وكاتب بالمجلات والصحف المصرية .
- مترجم مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (أربع دورات) ومهرجان سينما الطفل (الأول والسابع) .

- مترجم شركة آرا الدولية بالسعودية (سابقا) .
- من ترجماته : "كتابة النقد السينمائي" (المجلس الأعلى للثقافة) "الطاغية ومسرحيات أخرى" (هيئة قصور الثقافة) .

مدحت الجيار

- أستاذ النقد الأدبي ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة الزقازيق .
- ناقد أدبي - وله عشرون كتابا أهمها "علم النص" ، "مسرح شوقي الشعري" ، "الشاعر والتراث" ، يقوم بالعمل العام منذ ربع قرن . هذا هو أول كتاب له في مجال الترجمة .

جمال جاد الرب

- موجه أول اللغة الإنجليزية سابقا مترجم حاليا . قضى ٣٨ عاما في تدريس اللغة الإنجليزية والترجمة ، وأقام دورات للمدرسين في مجال الترجمة واللغة ، فاز بجائزتين من جامعة عين شمس لدقته في مجال الترجمة عن كتاب "فلسفة اللغة العربية" (من العربية إلى الإنجليزية) ، "حوار مع أنتوني كونتون" (من الإنجليزية إلى العربية) ، عضو في أتيليه القاهرة ، وعضو جمعية الفيلم ، وكذلك عضو في معهد جوته الألماني .

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تسمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقتها في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الآفاق على وعود المستقبل، معتمداً على المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- التحيز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم والإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة جنباً إلى جنب التقنيات الجديدة التي تصنع القارئ في القلب من حركة الإبداع والتفكير العائليين ..
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ..
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات اللغوية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

أحمد درويش	جون كوين	اللغة العليا	١-
أحمد غزاد بلبع	ل. ماعهو باتيكار	الوثنية والإسلام (١٥)	٢-
شوقي جلال	جورج جيس	التراث المسموع	٣-
أحمد الحضرى	إتجا كلرستينكوفا	كيف تتم كتابة السيناريو	٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل قصيع	ثريا فى غيبوبة	٥-
سعد مصلوح ووقاء كامل فايد	ميلكا إتيش	اتجاهات البحث فى لغات	٦-
يوسف الأنطكى	لوسيان غولمان	العلوم الإنسانية والفلسفة	٧-
مصطفى ماهر	ماكس قریش	مشعلو الحرائق	٨-
محمود محمد عاشور	أندرو. س. جوى	التغيرات اللغوية	٩-
محمد مقسم وعبد الجليل الأرنؤى وعمر طى	جيرار جينيت	خطاب الحكاية	١٠-
هنا عبد الفتاح	فيسولفا شيمبورسكا	مختارات شعرية	١١-
أحمد محمود	ديفيد برونستون وأيرين فرانك	طريق الحرير	١٢-
عبد الوهاب علوب	روبرتسن سميت	ديانة المسلمين	١٣-
حسن المودن	جان بيلمان فويل	التحليل النفسى للأدب	١٤-
أشرف رفيق عفيفى	إرنولد لومى سميت	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	١٥-
يشارف: أحمد عثمان	مارتن برنال	أثنية السوداء (ج١)	١٦-
محمد مصطفى بدوى	فيليب لوكين	مختارات شعرية	١٧-
طلعت شاهين	مختارات	الشعر الفرنسي فى أمريكا اللاتينية	١٨-
نعم عطية	جورج سفيريس	الأعمال الشعرية الكاملة	١٩-
يعنى طريف الخولى وبدوى عبد الفتاح	ج. ج. كروثر	قصة الظلم	٢٠-
ماجدة العنانى	سعد مهورنجى	خوخة وآلف خوخة وقصص أخرى	٢١-
سيد أحمد على الناصرى	جون أتيش	مذكورات: رحلة عن المصريين	٢٢-
سميد توفيق	هانز جيجرج جادلر	تجلى الجميل	٢٣-
بكر عباس	يلتره بارفندر	ظلال المستقبل	٢٤-
إبراهيم السوسقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	مثنوى (٧ أجزاء)	٢٥-
أحمد محمد حسين هيكل	محمد حسين هيكل	سبع مصر الظلم	٢٦-
يشارف: جابر عصفور	مجموعة عن المؤلفين	المتنوع البشرى: التعلق	٢٧-
منى أبو سنة	جون لوك	رسالة على التمتع	٢٨-
جدر كليب	جيس. ب. كرس	الموت والوجود	٢٩-
أحمد غزاد بلبع	ل. ماعهو باتيكار	الوثنية والإسلام (٢٥)	٣٠-
عبد الستار الطوبجى وعبد الوهاب علوب	جان سولجيه - كود. كلين	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	٣١-
مصطفى إبراهيم فهمى	ديفيد روب	الانقرات	٣٢-
أحمد غزاد بلبع	أ. ج. هيكتر	التاريخ القبطى فى مصر القديمة	٣٣-
حصه إبراهيم التيف	روجر آن	الرواية العربية	٣٤-
خيل كفت	جوليا. ديكسون	الأمطورة والحالة	٣٥-
حياة جاسم محمد	والكس مارتن	نظريات السرد الحديثة	٣٦-

٣٧-	وألحة سيرة وموسيقاها	بريجيد شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد النحاتة	آلر تونين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيترو والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آلر سكستون	محمد عبد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيترو جوان	عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد
٤٢-	عالم مالك	بينجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	الذهب المزدوج	أوكلافو بات	المهدي أخريف
٤٤-	بعد عنقة أصناف	ألنوس هكسلي	مازلين تدرس
٤٥-	التراث المغفور	روبرت دين وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بيلو نيرونا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فزانسوا روما	ماهر جرجاتي
٤٩-	الإسلام في البلقان	ف. د. توريبي	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد بركات وشافى الميلاود ويوسف الأنطكي
٥١-	مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	دازمو بيلانويبا ونج. م. بينالفيستي	محمد أنور العطار
٥٢-	العلاج النفسي التبعي	بيتر فاليسين روجيفتر وروجر بيل	لطفي قطيم وعادل دمرdash
٥٣-	النراطة والطيم	أ. ف. أ. النجوت	موسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقي للمسوح	ج. مانيجر والتون	مصطفى مصطفى
٥٥-	مذراء العلم	جيف بولاجيوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	فيريكو غوسية لوركا	مسعود على مكي
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	فيريكو غوسية لوركا	محمود السيد وماهر البطوطي
٥٨-	مسرحيات	فيريكو غوسية لوركا	محمد أنور العطار
٥٩-	الحبرية (مسرحية)	كلاريس مونيست	السيد السيد سليم
٦٠-	التصميم والتكن	جوهان إيتن	صبري محمد عبد الفتاح
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميت	بلشراقب: محمد الجوهري
٦٢-	لغة الشعر	رولان بلارن	محمد خير اليقاني
٦٣-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	رونيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلفريد	روسيس عوض
٦٥-	في مدح الكمال ومقالات أخرى	برتراند راسل	روسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات الفلسفية	أنطون جلال	عبد الطيف عبد الخليم
٦٧-	مفكرات الشعرية	فولانو بيسوا	المهدي أخريف
٦٨-	نقلنا العيون وتصور أخرى	فيلين راسبيوت	أخريف الفيلاني
٦٩-	العلم الإسلامي في أوقات الثورة العشرية	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد قزاق ومولانا ومولانا محمد فهمي
٧٠-	ثقافة حضارة أمريكا اللاتينية	أويندو تشاليج روجيفتر	عبد السيد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصالح إلا للرحى	نارونو	حسن محمود
٧٢-	السياسة العيون	ف. د. إلهيد	قزاق مجلي
٧٣-	نقد السجالية القارئ	جيف بولاجيوم	حسن الظلم على حاكم
٧٤-	صالح الدين والملك في مصر	ل. د. سيميت	حسن بيومي

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جان لاكن وإنغواء التطيل للنص	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	رشييه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التكيف	يوريس أوسيتسكي	سعيد الفانمي وناصر حلاوي
٨٠-	يوشكين عند منافرة المجموع	ألكسندر يوشكين	مكارم الفمري
٨١-	الجماعات المختلة	بنكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميغيل	ميغيل دي أوتامونو	محمود السيد علي
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شبيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحة)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادق	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتقريب	جلال آل أحمد	إبراهيم السوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتوني جينتز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم ميروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاموتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومفاهيم المسرح الإمبراطوري للعلم	كارلوس ميغيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فينرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الصب الأول والصحية	سمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو بايخو	مري محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إيوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	بيفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مصاعلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١-	النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آباء (شعر)	عبد الوهاب المؤتب	محمد بنيس
١٠٤-	أوربا ماهوجني (مسرحية)	برتول بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرارچينيت	عبد العزيز شيبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبيرامتي	أشرف علي دعور
١٠٧-	صورة الفنان في الشعر الأندلسي للعلم	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعدي
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩-	حروب المياه	جون يواوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم النامي	حصنة بيجم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانيس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادي	لراين طوي ماركيد	إكرام يوسف

- ١١٣- راية التمرد سادى پلانت أحمد حسان
- ١١٤- مسرحيتا حماد كونجى وسكان المستقع وول شوينكا تسيم مجلى
- ١١٥- غرفة تخمس المرء وحده فرجينيا وولف سمىة رمضان
- ١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا تلمسون نهاد أحمد سالم
- ١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد منى إبراهيم وهالة كمال
- ١١٨- النهضة النسائية فى مصر بىث بارون ليس النقاش
- ١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى أميرة الأزهرى سنبل بإشراف: روف عباس
- ١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد مجموعة من المترجمين
- ١٢١- الليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى محمد الجندى وإيزابيل كمال
- ١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان جوزيف فوجت منيرة كروان
- ١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية أننيل ألكسندرو فنادولينا أنور محمد إبراهيم
- ١٢٤- الفجر الكائب: لوهام الرأسالية العالمية جون جراى أحمد فؤاد بليغ
- ١٢٥- التحليل الموسيقى سيدرك ثورپ بيغى سمحة الخولى
- ١٢٦- فعل القراءة فولفانج إيسر عبد الوهاب علوب
- ١٢٧- إرهاب (مسرحية) صفاء فتحى بشير السباعى
- ١٢٨- الأدب المقارن سوزان باسنيت أميرة حسن نويرة
- ١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروتة محمد أبو العطا وآخرون
- ١٣٠- الشرق يصعد ثانية أندريه جوندرفرانك شوقى جلال
- ١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى مجموعة من المؤلفين لويس بقطر
- ١٣٢- ثقافة العولة مايك فينرستون عبد الوهاب علوب
- ١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) طارق على طلعت الشايب
- ١٣٤- تشريح حضارة بارى ج. كيمب أحمد محمود
- ١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت ت. س. إليوت ماهر شفيق فريد
- ١٣٦- فلاحو الباشا كينيث كونو سحر توفيق
- ١٣٧- منكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر جوزيف مارى مواريه كاميليا صبحى
- ١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف أندريه جلوكسمان وجيه سمعان عبد المسيح
- ١٣٩- باريسيفال (مسرحية) ريتشارد فاچنر مصطفى ماهر
- ١٤٠- حيث تلتقى الأنهار هريوت ميسن أمل الجبورى
- ١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين نعيم عطية
- ١٤٢- الإسكتيرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر حسن بيومى
- ١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى ديرك لايدر عدلى السمرى
- ١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية) كارلو جولونى سلامة محمد سليمان
- ١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية) كارلوس فوينتس أحمد حسان
- ١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) ميجيل دى ليس على عبدالرحمن البعبى
- ١٤٧- مسرحيتان تانكريد نورست عبدالفقار مكاوى
- ١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية إترىكى أندرسون إمبرت على إبراهيم منوفى
- ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وألونيس عاطف فضول أسامة إسبر
- ١٥٠- التجربة الإفريقية روبرت ج. ليتمان منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	يشير السباعي
١٥٢-	عدالة اليهود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام القراءة	فيوليه قاتويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المفكرات الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوبيت فيرمو	مى التلساتى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبد العزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	يشير السباعي
١٥٩-	الأندولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زبدان عبداللطيم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا التسيوى	صلاح عبدالعزيز محبوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج ١)	جورجون مارشال	يلاشراق محمد النجوى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من قور)	جان لاكويتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات التظلم (قصص أطفال)	أ. ن. أقاتانسيقا	سهر المسافرة
١٦٦-	العلاقات بين التينين والظلمة في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رامندرنالك طاغور	شكرى محمد عيلد
١٦٨-	دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عيلد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عيلد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل فابيس	يسالم بالسمن رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هنى حسنة
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	مضى الجبال	ولتر د. ستيس	إسلام عبد الفتاح إسلام
١٧٤-	صناعة الثقافة السورية	إيليس كلشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التفكير في الحياة اليومية	لرندرو فيلانس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيسرج	جلال اليتا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم التيق
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حسنى إبراهيم
١٧٩-	حكايات نيسوب (قصص أطفال)	نيسوب	إسلام عبد الفتاح إسلام
١٨٠-	قصة جلود (رواية)	إسماعيل قصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	العلماء الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثلاثينيات	فستت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والتوبة (شعر)	وجب يحيى	ياسمين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكو على شاشة السينما	ريته جيلسون	فدى العشرى
١٨٤-	القاهرة حالة لا تنام	هاتر إيتورفر	مسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسون	عبد الوهاب طوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إيتور	إسلام عبد الفتاح إسلام
١٨٧-	الأرض (رواية)	يوزج طوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الحب	ألفين كورتان	عمر الشيب

- ١٨٩- السيرة البصيرة: مقالات في بلاغة النقد للعالمس بول دي مان سعيد الغانمي
- ١٩٠- محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس محسن سيد فرجاني
- ١٩١- الكلام وأسمال وقصص أخرى الحاج أبو بكر إمام وآخرون مصطفى حجازي السيد
- ١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (ج١) زين العابدين المراغي محمود علاوي
- ١٩٣- عامل المنجم (رواية) بيتر أبراهامز محمد عبد الواحد محمد
- ١٩٤- مختارات من النقد الأنطولوجي-أمريكي الحديث مجموعة من النقاد ماهر شفيق فريد
- ١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية) إسماعيل فصيح محمد علاء الدين منصور
- ١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية) قالتين راسبوتين أشرف الصباغ
- ١٩٧- سيرة الفاروق شمس العلماء شبلي النعماني جلال السعيد الحفناوي
- ١٩٨- الاتصال الجماهيري إديون إمري وآخرون إبراهيم سلامة إبراهيم
- ١٩٩- تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية يعقوب لاندان جمال أحمد الرقاعي وأحمد عبد اللطيف حماد
- ٢٠٠- ضحايا التسمية: المقاومة والبدائل جيرمي سيبوك فخري لبيب
- ٢٠١- الجانب الديني للفلسفة جوزايا رويس أحمد الأنصاري
- ٢٠٢- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٤) رينيه ويليك مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ٢٠٣- الشعر والشاعرية أطفاف حسين حالي جلال السعيد الحفناوي
- ٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم زلمان شاراز أحمد هويدي
- ٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات لويجي لوقا كافاللي- سفورزا أحمد مستجير
- ٢٠٦- الهولوية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك علي يوسف علي
- ٢٠٧- ليل أفريقي (رواية) رامون خوتامنديز محمد أبو العطا
- ٢٠٨- شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي دان أوريان محمد أحمد صالح
- ٢٠٩- السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
- ٢١٠- مثنويات حكيم سنائي (شعر) سنائي الغزنوي يوسف عبد الفتاح فرج
- ٢١١- فريديان دوسوسير جوناتان كلر محمود حمدي عبد القني
- ٢١٢- قصص الأسير مرزبان على لسان الحيوان مرزبان بن رستم بن شروين يوسف عبد الفتاح فرج
- ٢١٣- مصر منذ قديم تايلين حتى رحيل عبدالنصر ريمون فلاور سيد أحمد علي الناصري
- ٢١٤- قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع أنتوني جينز محمد محيي الدين
- ٢١٥- سيلحت نامه إبراهيم بك (ج٢) زين العابدين المراغي محمود علاوي
- ٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
- ٢١٧- مسرحيتان طليعتان صمويل بيكيت وهارولد بيتتر نادية البنهاوي
- ٢١٨- لعبة الحجة (رواية) خوليو كورتلتان علي إبراهيم منوفي
- ٢١٩- بقايا اليوم (رواية) كلزو إيشجورو طلعت الشايب
- ٢٢٠- الهولوية في الكون باري پاركر علي يوسف علي
- ٢٢١- شعرية كفاقي جريجوري جوزدانيس رفعت سلام
- ٢٢٢- قرانز كافكا رونالد جراي نسيم مجلي
- ٢٢٣- العلم في مجتمع حر بلول فيرايند السيد محمد تقي
- ٢٢٤- معار يوغسلافيا يرانكا ماجاسي منى عبدالظاهر إبراهيم
- ٢٢٥- حكاية غرق (رواية) جابريل جارتيا ماركيت السيد عبدالظاهر السيد
- ٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى بيثيد هريت لورانس طاهر محمد علي البريري

- ٢٢٧- المسرح الإسباني في القرن السابع عشر خوسيه ماريا ديست بوركي
- ٢٢٨- علم الجمالية وعلم الاجتماع للقرن جانيت رواق
- ٢٢٩- مازق البطل الوحيد نورمان كيغان
- ٢٣٠- عن الغياب والفقران والبشر فرانسواز چاكوب
- ٢٣١- التواقيع أو الليل الجديد (مسرحية) خليمي سالوم بيدال
- ٢٣٢- ما بعد اللطائفات توم ستونير
- ٢٣٣- فكرة التضامنت في التاريخ القوي آرثر هيرمان
- ٢٣٤- الإسلام في السودان ج. سينسر تريمتجهام
- ٢٣٥- ديوان شمس تبريزي (ج١) مولانا جلال الدين الرومي
- ٢٣٦- الولاية ميشيل شونكيقيتش
- ٢٣٧- مصر أرض القوافي روبين فيدمر
- ٢٣٨- المعولة والتحرير تقويم لمنظمة الككتاد
- ٢٣٩- العربي في الأدب الإمبراطي جيل راحوا - رليو
- ٢٤٠- الإسلام والقرب والمكثية الحوار كاي حافظ
- ٢٤١- في انتظار البرابرة (رواية) ج. م. كوتزي
- ٢٤٢- سبعة أممات من التفويض وليام إيسون
- ٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (ج١) ليفي بروفنسال
- ٢٤٤- الغليان (رواية) لورا إسكاييل
- ٢٤٥- نساء مقتلات إيزابيتا فيس وآخرون
- ٢٤٦- مختارات قصصية جابريل جارشيا ماركيت
- ٢٤٧- الثقافة الجماهيرية وللدانة في مصر والتر أرميرست
- ٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية) أنطونيو جالا
- ٢٤٩- لغة التمزق (شعر) فراجو شتامبيوك
- ٢٥٠- علم اجتماع الطوم دومنيك فيك
- ٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (ج٢) جوردون مارشال
- ٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية مارجو بدران
- ٢٥٣- تاريخ مصر القاطمية ل. أ. سيمينولا
- ٢٥٤- أقدم لك الفلسفة ديف روينسون وجودي جروفر
- ٢٥٥- أقدم لك أفلاطون ديف روينسون وجودي جروفر
- ٢٥٦- أقدم لك بيكارت ديف روينسون وكريس جارلات
- ٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة وايم كلي رايت
- ٢٥٨- الفجر سير أنجوس فريزر
- ٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمي عبر العصور نخبة
- ٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (ج٢) جوردون مارشال
- ٢٦١- رحلة في فكر زكي نجيب محمود زكي نجيب محمود
- ٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية) إيواريو مندوتا
- ٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن چون جرين
- ٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة هوراسي وثلي
- السيد عبدالقادر عبدالقادر
- ماري تبريز عبدالمسيح وخالد حسن
- أسيرو إبراهيم العمري
- مصطفى إبراهيم قهوي
- جمال عبدالرحمن
- مصطفى إبراهيم قهوي
- طلعت الشايب
- فؤاد محمد عكود
- إبراهيم الدسوقي شتا
- أحمد الطيب
- عتيات صديق طلعت
- ياسر محمد جلال الله وعيسى منبولى أحمد
- نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
- صلاح محجوب إدريس
- ابنيسام عبدالقادر
- صبرى محمد حسن
- يشارف: صلاح فضل
- نادية جمال الدين محمد
- توفيق على منصور
- على إبراهيم منوفى
- محمد طارق الشترقاوى
- عبدالحفيظ عبداللطيف
- رفعت سلام
- ماجدة مصسن لياطة
- يشارف: محمد الجوهري
- على بدران
- حسن بيومي
- إمام عبد الفتاح إمام
- إمام عبد الفتاح إمام
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمود سيد أحمد
- عبادة كحيلة
- فاروجان كارانجيان
- يشارف: محمد الجوهري
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمد أبو العلا
- على يوسف على
- لويس عوض

روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض	٢٦٥-
مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمعتم على	٢٦٦-
فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عروندكى	٢٦٧-
ديوان شمس تبريزى (ج٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الصوقى شتا	٢٦٨-
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن	٢٦٩-
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن	٢٧٠-
الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال	٢٧١-
الآديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والتون	إبراهيم سلامة إبراهيم	٢٧٢-
الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عربية فى مصر	جوان كول	غان الشهوارى	٢٧٣-
السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاجيجوس	محمود على مكى	٢٧٤-
ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد	٢٧٥-
فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التمساني	٢٧٦-
الحيوانات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى	٢٧٧-
البدائيات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله	٢٧٨-
الحرب الباردة الثقافية	ف. س. سوتندرز	طلعت الشايب	٢٧٩-
الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم	٢٨٠-
الفريوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى	٢٨١-
طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صانق	٢٨٢-
السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرعوف البمبى	٢٨٣-
هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوربيديس	أحمد عثمان	٢٨٤-
رحلة خولجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم	٢٨٥-
سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى	٢٨٦-
الثقافة والعولة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون	٢٨٧-
الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى	٢٨٨-
ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمعتم	٢٨٩-
علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم	٢٩٠-
تاريخ المسرح الإشباني فى القرن العشرين (ج١)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر	٢٩١-
تاريخ المسرح الإشباني فى القرن العشرين (ج٢)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر	٢٩٢-
مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون	٢٩٣-
فن الشعر	يوالو	رجاء ياقوت	٢٩٤-
سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وويل موريز	بدر العيب	٢٩٥-
مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى	٢٩٦-
فن النحو بين اليونانية والسريانية	ليونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور	٢٩٧-
مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد	٢٩٨-
ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد	٢٩٩-
أسطورة بروتس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء جاهين وإيزابيل كمال	٣٠٠-
أسطورة بروتس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندي	٣٠١-
أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجوى جروفرز	إمام عبد الفتاح إمام	٣٠٢-

٢٠٢- أقدم لك: بونا	جين هوب ويورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانصوا ليونار	نبيل سعد
٢٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بايينو وهوارد سايينا	محمود مكي
٢٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز ويورن فان لو	ممدوح عبد المنعم
٢٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٢١٠- أقدم لك: يونج	ماجي هايد ومايكل ماكجنس	محيي الدين مزيد
٢١١- مقال في المنهج الفلسفي	روج كوانجورد	فاطمة إسماعيل
٢١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديويوس	أسعد حليم
٢١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٢١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعي
٢١٥- جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحي
٢١٦- محاكمة سقراط	أي. ف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨- الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩- صور بريد	جايتري سبيثاك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠- لعبة المراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١)	ليفى بروثنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٢٢- وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي	بليو يوجين كليتيور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣- فن الساتورا	تراث يوناني قديم	هانم محمد فوزي
٢٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدي	محمود علاوي
٢٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كريستين يوسف
٢٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧- مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق علي منصور
٢٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٢٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عبد إبراهيم
٢٣٠- كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامي صلاح
٢٣١- عندما جاء السريين وقصص أخرى	ستيفن جراي	سامية دياب
٢٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	علي إبراهيم منوفي
٢٣٣- الإسلام في بريطانيا من ١٨٥٨-١٨٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالي ساروت	فتحي العشري
٢٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧- فلسفة الولاء	چوزايا ريوس	أحمد الأنصاري
٢٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوي
٢٣٩- تاريخ الأدب في إيران (ج ٢)	إيوارد برلون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠- اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيريروجلو	فخرى لبيب

٢٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمي
٢٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	تور الدين عبدالرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٢٤٣-	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤-	الموت في الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٢٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	بونيه ندائي	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدي	جمال الجزيري
٢٤٧-	الصبيبة الطائشون (رواية)	چان كوكتو	يكر الحلو
٢٤٨-	المتصوفة الأولون في الأدب التركي (ج١)	محمد قزاد كويريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والتهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١-	مبادئ المنطق	چوزايا رويس	أحمد الانصاري
٢٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣-	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم متوفى
٢٥٤-	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم متوفى
٢٥٥-	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوي
٢٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعي
٢٥٧-	متون هرمس	تيموثي فريك وبيتر غاندي	عمر القاروق عمر
٢٥٨-	أمثال الهوسا العامة	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٢٥٩-	محاوره بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشاروني
٢٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أنثريه چاكوب ونويلا باركان	لبنى الشرييني
٢٦١-	القصص: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عطاف معتمد وآمال شاور
٢٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد چيمسون	صبري محمد حسن
٢٦٤-	حدائق شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بونلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦-	نساء يركضن مع الذئب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧-	القلم الجريء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادي رضا
٢٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد پرنس	عليه خزندار
٢٦٩-	المرأة في أدب نجيب محفوظ	فوزية العثماني	فوزية العثماني
٢٧٠-	الفن والحياة في مصر الفرعونية	كلير لا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١-	المتصوفة الأولون في الأدب التركي (ج٢)	محمد قزاد كويريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أوميرتو إيكو	علي إبراهيم متوفى
٢٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أنثريه شفيد	حمادة إبراهيم
٢٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦-	الغضب وأحلام الصنعة (مسرحيات)	چان أنوي وآخرون	إدوار الخراط
٢٧٧-	تاريخ الأدب في إيران (ج٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

جمال عبدالرحمن	سنيل بات	٢٧٩- ملك في الحقيقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جوتتر جراس	٢٨٠- حديث عن الخسارة
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	٢٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادي	بهاء الدين محمد اسفنديار	٢٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٢٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٢٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزادراد	٢٨٥- مشتري العشق (رواية)
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٢٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي
بهاء چاهين	جون دن	٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازي	٢٨٨- مواعظ سعدى الشيرازي (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٢٨٩- تقاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. في. روبرتس	٢٩٠- الأرشيقات والمدن الكبرى
منى الدروبي	مايف بينشي	٢٩١- الحافلة الليكسية (رواية)
عبداللطيف عبدالحليم	فرناندو دي لاجرانجا	٢٩٢- مقامات ورمائل أندلسية
زينب محمود الخضيرى	ندوة لويس ماسينيون	٢٩٣- في قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول بيفيز	٢٩٤- القوى الأربع الأساسية في الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٢٩٥- آلام سياوش (رواية)
محمود علاوى	بقي نجارى راد	٢٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتي شين	٢٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	٢٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	٢٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
ممنوح عبد المنعم	زيابون ساربر وآخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
ممنوح عبد المنعم	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكينج
عماد حسن بكر	تودور شتورم وجوتفرد كوار	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)
طليبة خميس	ديفيد إبرام	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة إبراهيم	أنثريه جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان في القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بقلم كتابه
عنان الشهاوى	جوان فوشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغورة	كارل بوبر	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	چينيفر أكرمان	٤١١- خمس من الماضي
ياشرف: صلاح فضل	ليفى برونسسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)
محمد البخارى	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانولفا	٤١٤- الجمهورية العالمية للأدب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوى	أ. أ. رتشاردز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر

٤١٧-	تاريخ النقد الأنبي الحديث (جه)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة في مصر العثمانية	جين هاثواي	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبي للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلي
٤٢٠-	مكرو ميغاس (قصة فلسفية)	قولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول	روى متحدة	أشرف كيلاني
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوانح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باي إنكلان	ثريا شلبي
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندرجي كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندرجي كليوفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياقللي	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلت	حمدي الجابري
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	يونكان هيث وچودى بورهام	عصام حجازي
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زبرج	ناجي رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فريدريك كويلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندي في بلاد الشرق العربي	شبلبي النعماني	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المراهبي (رواية)	صدر الدين عيني	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروسناد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتي روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتي
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستينغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علماني
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز نائل خاتاري	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	الكسندر كوكيرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	ملحمة السيد	تراث شعبي إسباني	الطاهر أحمد مكي
٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الاب عيروط	محي الدين اللبان ووليم داوود مرقس
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيري
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريسيكا رايت	جمال الجزيري
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزيرون ويرون فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فرعريك كويلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر لوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال الينا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكأن	داريان لينر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلّة	مايكل بارتنى	حصّة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب ويطولات فرعونية	ثيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلاو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	چوزايا روس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد التنة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢-	نون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	نون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الألب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلاسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج ولى شى لونغ	عبد العزيز حمدي
٤٧٩-	المقهى (مسرحية)	لاوشه	عبد العزيز حمدي
٤٨٠-	تساي ون جى (مسرحية)	كو موروا	عبد العزيز حمدي
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چاميل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبييرت ياكس	رشيد بنحو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالطيم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبابى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	فُسْرُل: الفلسفة علماً دقيقاً	إيموند فُسْرُل	محمود رجب
٤٩٠-	أسماء البيفاء	محمد قادري	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب العربى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارچيت	محمد رفعت عواد

- ٤٩٣- خطابات إلى طالب الصوتيات هارولد بالمر
٤٩٤- كتاب الموتى: الخروج في النهار نصوص مصرية قديمة
٤٩٥- اللوى إدوارد تيقان
٤٩٦- الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١) إكوانو بانولي
٤٩٧- الطلمانية والنوع والدولة في الشرق الأوسط نادية العلى
٤٩٨- النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث جوديث تاكر ومازجرين مريونز
٤٩٩- تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع مجموعة من المؤلفين
٥٠٠- في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية تيموثى روكي
٥٠١- تاريخ النساء في الغرب (ج١) آرثر جولد هامن
٥٠٢- أصوات بديلة مجموعة من المؤلفين
٥٠٣- مختارات من الشعر الفارسي الحديث نخبة من الشعراء
٥٠٤- كتابات أساسية (ج١) مارتن هايدجر
٥٠٥- كتابات أساسية (ج٢) مارتن هايدجر
٥٠٦- ربما كان قبيساً (رواية) آن تيلر
٥٠٧- سيدة الماضي الجميل (مسرحية) بيتر شيفر
٥٠٨- المولوية بغداد جلال الدين الرومي عبد الباقي جلبنارلى
٥٠٩- الفقر والإحسان في عصر سلاطين المماليك آدم صبرة
٥١٠- الأرملة الماكرة (مسرحية) كارلو جولونى
٥١١- كوكب مرقع (رواية) آن تيلر
٥١٢- كتابة النقد السينمائي تيموثى كوريجان
٥١٣- العلم الجسور تيد أنتون
٥١٤- مدخل إلى النظرية الأدبية جوتثان كولار
٥١٥- من التقليد إلى ما بعد الحداثة فنوى ماطى بوجلاس
٥١٦- إرادة الإنسان في علاج الإنسان أرنولد واشنطن وديونا باوندى
٥١٧- نقش على الماء وقصص أخرى نخبة
٥١٨- استكشاف الأرض والكون إسحق عظيموف
٥١٩- محاضرات في المثالية الحديثة جوزايا روس
٥٢٠- الفولم الفرنسي بمصر من الطم إلى الشرق أحمد يوسف
٥٢١- قاموس تراجم مصر الحديثة آرثر جولد سميت
٥٢٢- إسبانيا في تاريخها أميركو كاميترو
٥٢٣- الفن الطليطلى الإسلامى والمذبح باسيلييو بايون مالدونادو
٥٢٤- الملك لير (مسرحية) وليم شكسبير
٥٢٥- موسم صيد في بيروت وقصص أخرى دنيس چونيمون
٥٢٦- أقدم لك: السياسة البيئية ستيفن كروى ووليم رانكين
٥٢٧- أقدم لك: كافكا بيثيد زين ميروقتس وديورت كرمب
٥٢٨- أقدم لك: تروتسكى والماركسية طارق على وقيل إيفانز
٥٢٩- بدائع العلامة إقبال في شعره الأردى محمد إقبال
٥٣٠- مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية رينيه جينو
- محمد صالح الضالع
شريف الصيفى
حسن عيد ريه المصرى
مجموعة من المترجمين
مصطفى رياضى
أحمد على بدوى
فيصل بن خضراء
طلعت الشايب
محر قراج
هالة كمال
محمد نور الدين عبد المنعم
إسماعيل المصدق
إسماعيل المصدق
عبد الحميد فهمى الجمال
شوقى فهم
عبد الله أحمد إبراهيم
قاسم عبده قاسم
عبد الرزاق عيد
عبد الحميد فهمى الجمال
جمال عبد الناصر
مصطفى إبراهيم فهمى
مصطفى بيومى عبد السلام
فندى ماطى بوجلاس
صبرى محمد حسن
سمير عبد الحميد إبراهيم
هاشم أحمد محمد
أحمد الأنصارى
أمل الصبان
عبد الوهاب بكر
على إبراهيم منوفى
على إبراهيم منوفى
محمد مصطفى بدوى
نادية رفعت
محيى الدين مزيد
جمال الجزيرى
جمال الجزيرى
حازم محفوظ
عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما التي حدثت في محطته ١١ سبتمبر؟	چاك فريدا	صفاء فتحي
٥٣٢-	المغامر والمستشرق	هتري لورتس	بشير السباعي
٥٣٣-	تعلم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيقوين لوبا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكتجوي	عبدالعزیز يقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل منتجوتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧-	الحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالفار مكاوي
٥٣٨-	النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيال	محمد الحديدي
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	الصبر رونالد ستورس	رؤف عباس
٥٤١-	هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الألب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنتشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودي وأن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزيرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوكلي وليندا جانز	جمال الجزيري
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١-	الموسيقى والعولة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	علي عبد الرؤف البمبي
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفى السيد مارصوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الاستراتيجية الأمريكية القرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصر الدين الجبالي
٥٥٦-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كوكلي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيو بين سارداروبورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الملابس الزائفة (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢-	بلايين ويلامين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاينيتو بينابيتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤-	عش الغريب (مسرحية)	خاينيتو بينابيتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيثوب	علي السيد علي
٥٦٧-	الوطن المقتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصول في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومي يليا	تكثر ديب
٥٧٠- دول الخليج القارسي	سمير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١- تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب في زمن القراعة	بروتو ليويا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ايجانتاس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤- عصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعي
٥٧٥- الاقتصاد السياسي العولمة	نجير يوز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثريانس	أمريكو كاسترو	تاهد العشري محمد
٥٧٧- مقامات ميتوكير	كارلو كولوي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومي ميروكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الوهف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكي	جون ماهر وجودي جروتز	محيى الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج ١)	جون فيزر وبول سيجرجز	ياشراف: محمد فتحى عبد الهادى
٥٨١- الحقى يموتون (رواية)	ماريو يوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا على اللغات (رواية)	هوشك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود نولت آبادي	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزيث مالكموس وروى أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبد العزيز حمدى
٥٨٨- أمحنوتب الثالث	أنيس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩- تمبكت العجبية	فيلكس دييوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفلنتية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالنواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (ج ١)	محمد صبرى السورىونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥- الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج ٢)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروياروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد رينفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهران	محمود علاوى
٦٠٠- الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلي
٦٠٢- ليوتارنحو فلسفة ما بعد حداثة	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافى	أرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج ١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبرومسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦- قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج١)	هارى سينت فيليبي	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	هارى سينت فيليبي	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنز فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المنجئة	رفائيل لويث جوشمان	على إبراهيم متوفى
٦١١-	النقد والأبديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير (رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التي وقعت في بغداد من ١٢٣٧ إلى ١٢٤١	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيليبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانيولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبي	توماس ماستاك	بشير السباعي
٦٢١-	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعي
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نواير جحا الإيراني	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الطوانى
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد براءة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكليات إيرانية	نخبة	عبد الوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجي
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	فيقولاى جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الفاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	ياشراق: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	لوارس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكرويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى اليهنساوى
٦٣٥-	التشيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يواندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخبيثة	ف. روبرت هنتز	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	قزاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	الكسياد	الأميرة أناكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وروبيرن فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدرايبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	الطوم عند المسلمين	هوارد ديتيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصلحتها القاطنة	تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سيدهر تيمج	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نيفيه	فتحى العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	بيليسبس الذى لا تعرفه	وتائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطفاة (مسرحية)	إيريش كستتر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خير الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسمو ساسترى	منحوش البستوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع فنداسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢-	رحلة إلى الجنود	داسو سالديار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج اتش كليمن	جمال عبد التامر ومبخت الجيار وجمال جاد الرب

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٥٢٥٥ / ٢٠٠٤



هذه أول دراسة استطلاعية للصور الشعرية عند شكسبير، وهي تعد جزءاً متكاملاً من تطور الفن الدرامي عنده، والكتاب يلقي ضوءاً جديداً على عبقرية الإبداع عند هذا الكاتب المسرحي المتميز، وذلك عن طريق عرض أمثلة أحسن اختيارها، تبين المراحل المتقدمة في استخدام شكسبير للصور الشعرية بالتركيب والأسلوب وموضوعات المسرحيات.

Bibliotheca Alexandrina



0639902

تسليم: مكتبة مصر